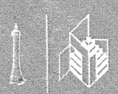
كتابات
نقدية
126

الذات والعالم

دراسات فى القصة والرواية

د. صلاح السروى

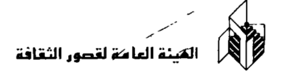


الهيئة العامة لقصور الثقافة

اهداءات ٢٠٠٣

الهيئة العامة لقصور الثقافة

القاهره



رؤية الذات - رؤية العالم

دراسات فى القصة والرواية

د. صــلاح الســروى

سبتمبر
2002



الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (126)

سبتمبر ٢٠٠٢

التدقيق اللغوى : ممدوح بدران

كتابات نقدية
126

رؤية الذات - رؤية العالم

د. صلاح السروى

المراســـلات : باسم مدير التـــحرير على العنوان التـــالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصـــر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١



الاهـــداء

إلى زوجتي..

هدى محمد حسين



مقدمـــة

يجسد هذا الكتاب رحلة وعى نقدى كاملة، بدأت بتصور محدد حول ماهية فن القص وجمالياته، وانتهت بتصور آخر قد لا يكون مناقضاً بالكامل للأول ولكنه فى كل الأحوال، متجاوز له إلى فضاءات لم تكن مدرجة ولا مطروحة.

لقد كانت البداية منطلقة من مفهوم الرائد الكبير الأستاذ الدكتور/ محمد مندور للنقد الذى يحدده بعبارة «ماذا يقول الكاتب وكيف يقول». ومن ثم كان التركيز على محتوى العمل الفنى وعلاقات هذا المحتوى، الفكرية والسياسية، بالمطروح من أفكار وفلسفات خارجة فكان العمل الأدبى، والروائى خاصة، لا يعدو كونه مجرد خطاب فكرى أو سياسى، أو هو موقف محدد من الأشياء والأفكار والعالم. وإن لم يكن ليطرح هذا الموقف بوضوح فإنه يعد ناقصا بما يدعو الى مؤاخذة الناقد له. ثم تأتى فى المقام الثانى طريقة التشكيل وتقنيات البناء من الناحية الفنية فضلا على ما يطرحه هذا التقسيم من فصل بين الشكل

والمضمون، وهى القضية التى قتلها النقاد وفلاسفة علم الجمال بحثا.

بيد أن الممارسة النقدية والقراءة المتواصلة والاحتكاك الدائم بأساتذة ومدارس النقد طوال ست سنوات قد ساهمت فى تطوير رؤيتى النقدية إلى التعامل مع العمل الأدبى باعتباره يمثل إدراكا جمالياً للعالم، فهو ليس إدراكا سياسيا ولا فكريا ولا فلسفيا ولا قوميا إلخ... بل هو إدراك جمالى فنى، أى أنه إعادة تشكيل وإعادة صياغة لمفردات الواقع بغية إعادة خلقه جماليا. ومن هنا فإن الرواية أو القصة، رغم أنها تمْتح من مفردات واقع محدد، إلا أن طريقة تركيب هذه المفردات وبنائها من الناحية الفنية، هى التى تؤدى بالدرجة الأولى إلى طرح رؤية الفنان للعالم وليست تصريحاته المباشرة أو عباراته التقريرية.

وقد استفدت فى هذا الإطار من الجهود النقدية التأسيسية لأستاذى الدكتور / عبد المنعم تليمة، وأستاذى الجليل محمود أمين العالم، إضافة الى قراءاتى المتعمقة لجورج لوكاتش ولوسيان جولدمان.

وسيلاحظ القارئ أننى قد طبقت بعض التقنيات والإجراءات النقدية البنيوية والسيمولوجية، ولكنى لم أتعامل مع النص

باعتباره بنية لغوية مغلقة بحيث «يجب على الدارس أو الناقد الوصول إليها كحقيقة موضوعية مطلقة وقائمة بذاتها، منعزلة عن مبدعها أو سياقها الخارجى أو متلقيها»[١] كما يحذر د. سيد البحراوى. فإننى أتصور أن المدافعين عن هذه الوجهة فى النظرة إلى العالم أو إلى العمل الأدبى، يكرسون ويدعون ضمنياً لمنحى سياسى وأيديولوچى محدد، رغم أنهم يدّعون أنهم يعيدون الأدب بذلك إلى أدبيته والنقد على علميته، دون جرّه الى السياسة والأيديولوچيا.

وفى هذا الإطار يقول تيرى إيجلتون (وهو من أصحاب الاتجاهات الجديدة فى النقد الاجتماعى)، «ليس ثمة حاجة إلى جر السياسة إلى نظرية الأدب، فقد كانت هناك منذ البداية»[٢]. وعلى هذا فإن القول بوجود نظرية أدبية خالصة، بريئة من الاتهام باهتمامها بالسياسة، أو بما هو خارج النص بصفة عامة، إنما هو، كما يقول، «خرافة أكاديمية» بل إن إيجلتون يعتبر أن تلك النظريات التى تحاول تجاهل التاريخ والسياسة والأيديولوچيا، هى فى ذلك أوضح ما تكون إيديولوچية وسياسية، لأنها ترسخ وتدعم بطريقة مستترة، سواء كانت واعية أو غير واعية، «مصالح مجموعة معينة من الناس فى أوقات

معينة»[٣] . وقد يكون دعمها لهذه المصالح متمركزاً فى تصور أصحابها أنهم لا يعتبرون أن نظرية الأدب مرتبطة بهذه الأمور على وجه الإطلاق. غير أنهم بذلك يساعدون على تكريس الافتراضات النظرية التى تقوم عليها مصالح هذه المجموعات، من حيث طرحها لموقف مثالى يقوم على تجزىء الظواهر وتجريدها ببحثها منعزلة وفى فضائها الخاص. فضلا على أن الاستعلاء الأكاديمى المتخصص، المغلق على ذاته، قد ينم عن روح نخبوية تكنوقراطية، تهمل البحث فى ما يسميه إيجلتون بـ «الداخل الثرى للإنسان» وهذه النظرة تعادل، فى المجال الأدبى، «النزعة الفردية التملكية فى المجال الاجتماعى»[٤] . فهى تعكس نظرة تسيطر عليها الروح العملية الإجرائية التى لا تحفل كثيراً بالمشاعر والنوازع الإنسانية المعقدة والمتشابكة فضلاً على أنها تعلى من شأن التقنية المجردة، على حساب الحقيقة الكلية للوجود الاجتماعى والإنسانى.

إن البنيوية تعد بذلك الترجمة المباشرة لقيم عالم يقوم على مؤسسات وخطوط إنتاج (على حد سواء) تعمل بطريقة آلية مبرمجة، دون النظر إلى إنسانية الإنسان ومشاعره وعواطفه وإرادته. وهكذا يتراجع إلى مرتبة ثانوية - يقول جارودى -

«عهد المبادرة التاريخية الخلاقة للإنسان الذى يتعرف كذات مسئولة ويشارك فعليا بقراره فى تدشين مستقبل جديد»(٥).

إن هذا الفهم ليطرح علينا ضرورة الاختيار بين أن نتعامل مع البنيوية باعتبارها فلسفة تعطى تحليلا نهائيا جامعا مانعا عن الوضع الإنسانى يكرس تشيؤه واغترابه وتجزؤه، أو أن نتعامل معها باعتبارها منهجا علمياً للاستقصاء والتحليل على مستوى محدد من الواقع الإنسانى والاجتماعى، بما لا ينفى الممارسة الإنسانية باعتبارها مولدة للبنية بكاملها. بعبارة أخرى، هل نتعامل مع البنيوية باعتبارها فلسفة تكرس للاستلاب والعقم الإنسانى، أم باعتبارها منهجاً يقوم بدور وسيط فى البحث والتحليل على نحو جدلى؟

هذا المنحىٰ الأخير هو الذى يرشحه جارودى للاستفادة من البنيوية(٦) وأتصور أن منهج البنيوية التكوينية يرتكز على نفس هذه النقطة بصورة محددة. فلا جدوى من التعامل مع البنية فى انغلاقها على ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، بل لابد من تناولها من خلال حركيتها فى تفاعلها وتنافرها داخل وضع محدد زمانيا ومكانيا. يرى لوسيان جولدمان أن الحجر الذى تفرضه البنيوية الشكلية على البنية، يفقدها إمكانية تحليلها

وفهمها بشكل متعمق، «وتكون فى ذلك - إذا جاز التشبيه - كمن يدرس التفاحة، دون أن يأخذ فى الاعتبار الشجرة التى كونتها والمحيط المناخى والزراعى الذى عاشت فيه. دراسة التفاحة بحد ذاتها مهمة، ولكنها تصبح أهم وأشمل إذا لم يتم فصلها عن الشجرة والمحيط الذى نبتت فيه»(٧). ولذلك فإن جولدمان لا يخفى عدم ارتياحه لكلمة «بنية» إذا قيلت بصورة مجردة، لخشيته من إحالاتها الدالة على الثبات والسكون اللذين يمكن أن يكتنفاها، فيقول : «تحمل كلمة بنية، للأسف، انطباعا بالسكون، ولهذا فهى غير صحيحة تماما ويجب أن لا نتكلم عن البنى، لأنها لا توجد فى الحياة الاجتماعية الواقعية إلا نادرا ولفترة وجيزة، وإنما عن عمليات تشكل البنى»(٨). وعلى هذا فالبنية التى يؤمن بها جولدمان ترتبط بالضرورة بالفاعل الإنسانى التاريخى، بحيث يكون التعامل معها قائما على محاولة طرح جواب متعمق عن الوضع الإنسانى المحدد. من حيث كونه ناتج عملية الارتباط بين الفاعل وفعله أو بين الأشخاص والأشياء. ولعل صفة تكوينية أو توليدية Genetic تطرح مفهوم دلالة المعنى أو تولده، أى أنها ذات طابع حركى دائم الصيرورة والتحول.

إن جـولدمـان بذلك يوازى بين العـالم الخـارجى المحـيط بالإنسـان والمؤثر فـيـه والعـالم الداخلى الذى يمـثل الجـوهر الإنسانى الثرى (إذا استعدنا عبارة إيجلتون) بغية الحصول على عدد من الاستجابات المحتملة.

هكذا يطرح الموقف من البنيـوية، اخـتـيـاراته، وقـد كـان اخـتـيارى قـائمـا على أن أدبيـة الأدب وعلمـيـة النقـد لا تنفـيـان بالضرورة إنسـانيـة الإبداع الإنسـانى وارتبـاطـه بمجمل تحولات الواقع خـارج النص. وأن موضـوعية النقد ينبـغى ألا تعطل قدرة الناقـد على الغوص داخل تلافيف النـص، ومن ثم ربطه بسـيـاق مـعـرفى ثقـافى تاريـخى مـحـدد فـالأدب يمكن أن يثـرى المعـرفـة والخبـرة الإنسـانيـة بإضـافـة جـوانب غيـر مـرئيـة فى الوقـائع المجردة، كمـا أن معرفة الواقع والتاريخ تفيد فى طرح فهم أعمق واكتشاف عناصر أدق داخل العمل الأدبى.

غير أن ذلك ينبغى أن يتم دون إهمـال منجزات الفكر النقدى الحديث سواء فى البنيوية أو غيرهـا، ومن ثم حـاولت الاسـتـعـانة بكل الأدوات المنهجية والإجراءات النقدية المتاحة فى سبيل طرح منجز نقدى يحقق أكبر قدر ممكن من الوثوقية والاكتمال.

فى يناير ١٩٩٥.

هوامش المقدمة

١ - د. سيد البحراوى، مقدمة كتاب النقد الاجتماعى، بيرزيما، ترجمة عايدة لطفى، دار الفكر، القاهرة - باريس ١٩٩١ ص ٦.

٢ - تيرى إيجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩١ ص ٢٣٢.

٣ - نفسه ص ٢٣٢.

٤ - نفسه ص ٢٣٤.

٥ - روجيه جارودى «البنيوية . فلسفة موت الإنسان»، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩ ص ٣.

٦ - نفسه ص ١٩.

٧ - لوسيان جولدمان، البنيوية التكوينية، نقلاً عن د. جمال شحيد ، فى البنيوية التركيبية، دار ابن رشد، ١٩٨٢ ص ٨٦.

٨ - نفسه ص ٧٧.

المكان الرمز والزمان التحول
رواية «جسر على نهر درينا» لإيفو أندريتش

فى هذه الرواية يحاول إيفو أندريتش تجسيد ملامح المأساة التاريخية التى قاست ويلاتها (ولا تزال) الجماعة البشرية التى تقطن منطقة البوسنة، وهى مسقط رأسه، متتبعاً جذورها التاريخية الممتدة من عام ١٥١٦، حتى عام ١٩١٤ بداية الحرب العالمية الأولى، راصدا الجوهر الإنسانى الواحد الذى طغت عليه عوامل الفرقة والانقسام التى أنتجتها قوى تقبع خارج الجماعة، بما لم يدع لها فرصة ممارسة التفاعل الإيجابى الحر بين عناصرها لإبراز هذا الجوهر وتسييده كعنصر توحيدى؛ لقد أصبح الموقع الجغرافى كنقطة تماس بين الشرق والغرب، المصدر الرئيسى لتعاسة هذه الجماعة وبؤسها، لأنه فرض عليها أن تصبح ميدانا للصراع التاريخى بين الشرق الإمبراطورى والغرب الإمبريالى، فصار مصيرها معلقا على علاقات قوى

خارجية وتحولات تاريخية لا تمتلك القدرة على التعامل الندى معها، أو حتى أن تقتسم معها عناصر الفاعلية والتأثير فى تحديد مساراتها، فضلا على أنها غير قادرة على حسم الانتماء إلى أحدهما دون أن تفقد صميم وجودها الروحى والإنسانى.

من هنا يتحقق استلاب إنسان هذه الجماعة، حيث تحالفت عليه عناصر التاريخ والجغرافيا، وحيث أصبحت مصائره تنسجها قوى غير مرئية، ومستقبله يتحدد بعلاقات ليس طرفا فيها، بل إن هذه القوى تتلاعب بكينونته ذاتها، معمقة انقسامات نسيجه الاجتماعى، الذى يتحول عندئذ إلى فسيفساء متضاربة الوحدات وغير منسجمة العناصر.

إن الرواية تبعا لذلك قد تبدو رواية تاريخية أو سياسية، إلا أنها ليست هكذا على التحديد لأن عملية «التبئير»[١] الحدثى لا تنصب على التاريخ أو السياسة المجردة، إلا بالقدر الذى يتيح مدخلا لرصد الاستجابات الروحية المتفاوتة المتولدة عنا لدى الإنسان تبعا لموقعه الاجتماعى ومكوناته الروحية والثقافية الخاصة. إن الهم الحقيقى لأندريتش فى هذا العمل ليس أن يحلل أحداث التاريخ التى يعرفها الجميع، بل أن يرصد أثر هذا التاريخ ذى الطبيعة الاستثنائية، فى مجمل مكوناته قياسا

بتاريخ أية جماعة أخرى، على الإنسان الذى كتب عليه أن يتلقى تبعاته على جلده مباشرة. فكان التاريخ بذلك بمثابة حالة استثنائية نموذجية، يمكن من خلالها اختبار معدن الإنسان والغوص إلى أعماق روحه، حسب بريدراج ستيبانوفتش Pre-drag Stepanovic الذى يقول: «إذا أراد الفنان أن يغوص إلى أعماق الروح، فلابد أن يضع أبطاله فى أوضاع استثنائية، حيث لا تؤثر على استجاباتهم العناصر المكتسبة أو الموروثة فردياً أو جماعياً، وإنما تظهر أكثر المشاعر والغرائز خفاء، بصورة تلقائية»[٢]. ومن الواضح أن تاريخ البوسنة يحقق هذه الأوضاع الاستثنائية على أنصع الصور، فبداية من الفيضانات ومروراً بالتحولات السياسية العاصفة ونهاية بالحروب والثورات، كل ذلك يتم بكثافة وتلاحق غير عاديين فى خلال مدى زمنى لا يتجاوز القرون الأربعة، وهى الفترة التى تستغرقها أحداث هذه الرواية، حيث اعتبرت أهم أعمال أندريتش، والتى حصل عنها على جائزة نوبل لكونها درة أعماله وواسطة عقدها.

ولأن أندريتش يستهدف الغوص إلى أعماق الإنسان من خلال تبدى مكوناته فى محطات التحولات البيئية والتاريخية الحادة، فقد استخدم كافة مكونات الموروث الثقافى والروحى

لإنســان هذه المنطقــة، جنبـا إلى جنب مع تفـاصـيل التـاريخ السـيـاسـى والاجـتمـاعى المدون، فـأدرج أساطير الجن وحكايات الخوارق التى نسجت حول البشر والأماكن، سواء بسواء، ضمن مكونات عـالمه الإنسـانى الخـاص. مما أسـهم فى اسـتظهـار الكينونة النفسـية والروحيـة الأصيلة والمتولدة لدى إنسـان هذا العالم، إلى جانب ما أضفاه من أثيرية وشاعرية نفاذة وغنية بالإيحاءات والدلالات التى تمس جوهر الوجود الإنسانى الكلى. غير أن استخدام الأسطورة هنا لم يكن مجرد تكنيك فنى عابر يستخدم للإيحاء بمعان تعبيرية جمالية أو هامشية، وإنما هو قـائم على قـصـدية واضـحـة، بحيث تحتل الأساطير محـورا ومرتكزاً دالا بذاته على كنه الفكرة الإنسانية إزاء وحشية العالم. فالأسطورة هنا جزء من نسيج البناء الروحى والخبرة التاريخية لإنسان هذه الجماعة، وهى، من ثم دعامة من دعامات وجوده المادى، ولذلك فإن إيرادها هنا إنما هو تناول لأحد عناصر هذا الوجـود وتحليلهـا، من ثم. إنما يلقى بضـوء، لا تخـفى قـدرته الكاشفة، على معنى هذا الوجود، وهذا الفهم يعد بمثابة عقيدة فنية راسخة عند أندريتش الذى يقول فى كتابه «حوار مع جويا» Razovar sa Gojom على لسـان جـويا «من العـبث والخطأ أن

تبحث عن المعنى فى الأحداث التافهة التى تحدث من حولنا، أو التى تبدو هامة من الوجهة الظاهرية فقط ، عندما نجد الجوهر الهام فى هذه الطبقات التى تراكمت عبر العصور حول الأساطير الرئيسية للبشرية (....) إن التاريخ الحقيقى للإنسان يمكن العثور عليه فى الحكايات الشعبية، ومنها يمكن أن نصور، إذا لم نستطع أن نستخلص بوضوح معنى التاريخ»[٣] . وهذا بالتحديد ما يصنعه إيفو أندريتش فى هذه الرواية، إنه يبحث عن «معنى التاريخ» فى هذه المنطقة البائسة من العالم، من خلال استقراء الواقع المادى الذى بلغ فى لا معقوليته حد الأسطورة واستقراء الأسطورة ذاتها بما يمكننا من إيجاد تفسير محتمل لهذا «اللامعقول الواقعى» .

هذا الاستخلاص هو ما يدفعنى إلى الاختلاف مع د. غالى شكرى الذى يرى أن «طغيان الخيال الشعبى على خيال الكاتب هو الذى دفعه لأن يستسلم لرمز البطولة الكامن فى الصراع بين الشعب والجسر»[٤]. بما يعنى أنه يرى ذلك عجزا من الكاتب عن السيطرة على مادته التاريخية، وأن هذه المادة قد استغرقته إلى الحد الذى أصبح عمله سجينا لها، غير أنه أغفل أن الكاتب لم يورد هذه الأساطير بحالتها الخام وإنما أعمل فيها معالجاته

التحليلية التى أضحت بها الأسطورة مثقلة بالدلالات والمعانى القيمية والإنسانية التى تبحث عن «معنى التاريخ». فهو يضفر أسطورة الطفلين اللذين دفنا فى أحد أعمدة الجسر «لأن ذلك كان أمرا لابد منه» لإتمام البناء، حتى أن لبن الأم (التى كانت ترضع طفليها من فتحتين فى الحجارة) يسيل من الجدار منذ مئات السنين تخليدا لهذه الذكرى: «فثمة قطرات بيضاء تنضح من مفاصل الحجارة فى موعد معين من كل عام حتما، فترى على الصخر فيها آثار لا تندثر». ج١ ص ١٧. يضفر ذلك بالمظالم اللانهائية التى كان أهونها السخرة أثناء بناء الجسر وكذلك أسطورة الحفر العميقة التى حفرتها خطى رجال مقاتلين يرجع عهدهم الى ماض قديم مغرق فى القدم سواء كانت حوافر شاراتس (اسم حصان كراليفتش ماركو الثائر الصربى الشهير فى الشعر الشعبى)، أو آثار (السيدة علية) فوق صهوة جوادها المجنح الذى يجتاز الأنهار بوثبة واحدة، يضفرها مع التناحر الطائفى ذى الأبعاد البعيدة الغور فى تراث المنطقة. كذلك قبر راديسلاف الذى عارض بناء الجسر، ويحكى أن ضوءا قويا يهبط من السماء على هذا القبر بين عيد ميلاد العذراء وعيد انتقالها ج ١ ص ٢٠، تتضافر شارحة أو ساخرة من دلالة

نيران مدفعية قرة جورج قائد ثورة الصرب ضد الأتراك، التى كانت تنصب من فوق الجبل على المنطقة التى يقبع فيها قبر راديسلاف عند رأس الجسر.... إلخ.

كل هذا يجعلنا نوقن أننا أمام نص فانتازى حقيقة، ولكنه لا يورد الفانتازيا لذاتها أو بذاتها، وإنما يخلط الواقع بالأسطورة، ليخلق واقعاً جديداً، أو قل أسطورة جديدة، وهو ما يتوافق مع ما تحدث عنه تزفيتان تودوروف، من حيث أن الفانتازيا هى «النص الذى يترك مجالا للتردد بين الإيمان المطلق بما يقال وعدم التصديق الكامل به، فالصيغة التى تلخص روح الفانتزيا هى كنت أظن. والتردد هو الذى يعطيها الحياة»[٥] لأنه يعتبر بمثابة كناية عنها بما يمنح بعدا جماليا بلاغيا لا ينكر. إن الفانتازى هنا ليس جزءاً ملتصقا بالمعتاد واليومى ولكنه موازٍ له ومتضافر معه، وهو وإن كان غير متمتع باليقين التام والمطلق قياسا بالتحولات الحادة الملموسة والواقعية للحياة اليومية المعاشة، إلا أنه مرتبط بها ومفسر لها وإطار مرجعى لدلالة أحداثها، كما أنه يطرح فى سياقه الكلى المعنى الذى يسترشد به الإنسان فى فهم غاية التاريخ ومعنى تحولاته، كما ذكر «جويا» قبل قليل.

في هذا الإطار تطرح «جسر على نهر درينا» قضيتها، قضية بشر يواجهون التحولات التاريخية العاصفة والبيئية القاسية بما لا قبل لأحد به، ورغم كل محاولات التأقلم والتكيف، إلا أن الأحداث دائما كانت ضدهم، فأصبحوا ضحايا كل العهود وكل الأوضاع، وهو ما يطرح رؤية تشاؤمية للعالم سوف أتناولها فيما بعد. وذلك من خلال قصة الجسر التي امتدت على مدى أربعة قرون ، حيث كان ببنائه القوى الرائع وانهدامه المأساوي وما بينهما شاهداً على مآسي فترة من أخطر فترات تاريخ البوسنة، تلك التي تمتد من عام ١٥١٦ حتى عام ١٩١٤ عندما قامت الحرب العالمية الأولى، التي اندلعت شرارتها من البوسنة أيضا، حينما قتل أحد أعضاء منظمة «البوسنة الفتاة» الأرشيدوق فرديناند فرنتس. هذا الجسر بناه محمد باشا سوكولوفيتش على نهر درينا، كوسيلة لربط إقليم البوسنة بإقليم الصرب، ومن ثم بتركيا فقد كانا تابعين للإمبراطورية العثمانية في ذلك الحين. فالجسر، إذن، كان وسيلة لربط الغرب بالشرق، ولكنه كان في نفس الوقت وسيلة لبسط هيمنة الشرق العثماني المستبد على المنطقة، ومن المفارقات أنه سيصبح بعد ذلك وسيلة لبسط هيمنة الغرب النمساوي الاستعماري على نفس المنطقة

أيضا، ولذلك كان هذا الجسر نذير شؤم على هذه الجماعة لأنه كرس استلابها إلى أقصى حد ممكن. ويتبدى هذا الوجه المشؤوم للجسر على طول العمل، بداية من بنائه، حيث كانت السخرة والجلد والقتل هي الأدوات الرئيسية لسوق الآلاف من أبناء المنطقة لإتمام عملية البناء التي استمرت لأكثر من خمس سنوات في أسوأ الظروف الصحية والمعاشية، ولذلك بدا وكأن بناءه لن ينتهي فقد كان الوقت يمر بطيئا مؤلما. وهذا ما جعل عملية المقاومة التي تزعمها الفلاح الصربي راديسلاف أمرا مشروعا تماما، حين كان يشحذ همم أصحابه قائلا لهم «أيها الأخوة.. كفى... كفى، يجب أن ندافع عن أنفسنا... إنكم لترون أن هذا البناء سيدفننا سيلتهمنا.. أولادنا أيضا سيتعبون من العمل فيه سخرة، إذا بقي منا بعضنا، إنما تهيأت لنا هنا الإبادة، لا شيء آخر... إن الحفاة والمسيحيين ليسوا في حاجة إلى جسر، الأتراك هم الذين يريدون الجسر» ج ١ ص ٤٠، ٤١ وعندما شرع مع نفر من زملائه يخربون في الليل مابنوه في النهار، مشيعين أن جن الماء هو الذي يقوم بذلك، قبض عليه في النهاية وحكم عليه بالموت على الخازوق الذي انتصب على رأس الجسر في مشهد بالغ الوحشية. وللمفارقة، مرة أخرى، سوف

يشنق النمساويون فى نهاية الرواية ثلاثة من الرجال البوسنويين فى نفس هذا المكان بعد إدانتهم بتهمة التجسس فى مشهد مقارب فى الوحشية.

وإذا استبعدنا هذه البداية الدموية البربرية التى بدت وكأنها تعميد بالدم لهذا الجسر، وهذه النهاية المأساوية التى كانت بمثابة المسمار الأخير فى نعش الجسر، أو تسجيلا لآخر المظالم التى جرها الجسر، حيث سيهدم بعد ذلك بأيام فى بداية الحرب العالمية الأولى إذا استبعدنا هذين المشهدين فإن مصير هذه المدينة (فيشاجراد) بل وهذه المنطقة سوف يرتبط بالجسر حيث ستزدهر بازدهاره كما ستفنى بفنائه، سوف تدور من أجله الحروب والثورات وتتقرر من فوقه المصائر، ويصبح الجميع رهينة لديه، يتحكم فى أمزجة الناس ويشكلها، ويأتى لهم بالخير، كما يأتى بالفناء والدمار أيضا.

وبذلك يجسد الجسر معنى مزدوجا بالنسبة لسكان هذه المدينة. هل يمكن أن نستخلص من ذلك أن هذا الجسر إنما هو التجسيد المادى لمعنى الوجود الإنسانى الكلى، الذى يمثل معبرا لما بين الميلاد والموت؟ أم أنه مجرد حالة محلية خالصة؟ أم أنه يحتمل هذين البعدين معا؟

إننى أرجح هذا الاحتمال الأخير، حيث يخرج بنا أندريتش مع الوضع «الخاص» المستغرق فى المحلية إلى المشهد الكلى «العام» الذى يلخص التجربة الكونية للإنسان ونزوعه التاريخى نحو التحرر، فإذا به يصبح رهينة ما صنعت يداه على التحديد. أو بالأحرى ما أجبر على صنعه، هكذا تتفتح أمامنا مغاليق هذه الرواية العبقرية، حيث نستطيع أن نصوغ نموذج «الموت / الحياة / الموت» لتحديد عملية «الفهم» فى إطار تحليلنا لهذا العمل. وذلك عبر العناصر البنيوية الدالة الثلاثة «النهر، الجسر، الإنسان».

(١)

يبرز العنوان فى الصدارة دالا، على نحو ما، بالصيغة الرمزية الأسطورية التى تكتنف مفهومى الموت والحياة والتى رشحناها كمدخل لدراسة هذه الرواية. فالتجريد الذى نلاحظه فى كلمة «جسر» التى جاءت فى صدر العنوان يشعرنا بأن هذا الجسر إنما هو مجرد حلقة فى سلسلة من «الجسور» التى سبقت أو التى ستلحق، وهو ما يحيل إلى أنه ليس عنصرا طارئا على الوجود الحياتى فى عالم هذه المنطقة. ولا يعنى هذا

الاستنتاج الغض من القيمة المحورية التى يجسدها الجسر فى هذا العمل وإنما يعنى فى المقام الأول، تحديد صفته الرمزية القوية الدلالة التى يمثلها فى هذا العمل. وإذا عرفنا أن هذا الجسر ينتصب منحنيا على نهر درينا الذى يبدو كما تصوره «الرواية ضخما أخضر مزبدا» ج ١ ص ١٣ بما يوحى بعنفوانه وقوة هديره الذى يصبح فى كثير من الأحيان فيضانا هائلا، حيث «يتضخم النهر ويضطرب» ج ١ ص ٩١ جارفا فى طريقه الأخضر واليابس، فإن النهر يصبح هو الأساس والجوهر الذى ترتكز عليها معانى الحياة والموت فى هذا الجزء من العالم. لقد كان طوفان النهر يحدث كل عام تقريبا. وأحيانا كان يأتى غامرا بحيث يؤرخ به الناس حياتهم فيقال «قبل الطوفان الكبير بسنتين» أو «أثناء الطوفان الكبير» إلخ، بما يعنى أن النهر كان مصدرا لمآس كثيرة ألمت بهذا المكان، وذلك جنبا إلى جنب مع كونه مصدرا للخير والرزق، ومن ثم، فهو يمثل الحياة بمعانيها المزدوجة. وإذا كان الحقل الدلالى لكلمة «نهر» ممتلئا بمعانى الجريان والتحول والحركة الهادرة فى مقابل كلمة «جسر» التى تنتمى إلى حقل الثبات والسكون دلاليا، فإن النهر هنا إلى جانب كونه يحمل دلالات الحياة والموت، يعنى كذلك الحياة الهادرة

نفسها، تلك التى تكتنف الوجود الروحى والمادى التاريخى لهذه الجماعة. يزيد من قوة هذا الاستنتاج أن هذا النهر شديد الانحدار تكتنفه طبيعة جبلية بالغة التعقيد من الناحية الجغرافية فهو ينحنى فى هذه المنطقة «بزاوية حادة إلى أقصى درجة كما أن جبال الضفتين تبلغ من شدة التعانق والانحدار أنها تشبه أن تكون كتلة مغلقة ينبجس منها النهر انبجاسه من جدار مظلم» ج ١ ص ١٣ حيث يبدو النهر هكذا وكأنه ينبع من اللانهاية، من العماء، من الموت. وهو ما يؤكد معنى ابتعاثه للحياة وكونه مجسدا لها فى نفس الوقت فى تحولاتها الصاخبة وجريانها اللانهائى. كما أن البيئة القاحلة المعقدة فى طوبوغرافيتها المحيطة به تبدو وكأنها بداية الخلق والوجود البكر الذى لم تمتد إليه يد الإنسان بالتشذيب والإصلاح. إن النهر إذن هو نقطة البدء فى هذا الوجود، هو جذره وأساسه الذى لا ينبغى أن يغيب عن ذهن كل من يتعامل معه.

تتدعم هذه الصفة الأسطورية التى يجسدها النهر عندما نلاحظ أنه قبل بناء الجسر كان المركب الذى ينقل الناس بين ضفتيه لا يقل عنه فى ملامحه الأسطورية الغرائبية التى تحفل بها الرواية. فهذا المركب «إنما هو قارب عتيق أسود يقوده رجل

بطيء متجهم اسمه «ياماك» وكان يلفت انتباه هذا الرجل حين يكون يقظان غير نائم، لا يقل صعوبة عن إيقاظ أى رجل آخر من أعمق نوم. كان ياماك ضخم الجثة ذا قوة جبارة، لكنه فقد شيئا من قوته خلال حروب كثيرة خاضها ولم نجمه فيها، ولم يكن له إلا عين واحدة، وأذن واحدة وساق واحدة (أما الساق الأخرى فمن خشب) وكان ينقل البضائع والركاب دون تحية ودون ابتسامة، على ما يحب له هواه، بطيئا لا يتقيد بنظام، ولكن على شرف وأمانة، فكان ما يوحى به إلى الناس من ثقة وركون إلى صدقه يشبه الأساطير، وكذلك بطؤه ومزاجه العجيب».. إلخ ج ١ ص ٢٦ ألا يشبه «ياماك» هذا - بزورقه العجيب، فى طبيعته البدائية التى تمزج بين العجز والقوة والغموض والمزاج الخاص - النهر والطبيعة والمكتنفة له؟ إنه أحد مكونات هذا الجو العالم، وصنو لنهره وجباله التى لا تقل غموضا ووحشية ومفارقه للأنسنة. يتضح ذلك أكثر عندما تستطرد الرواية موضحة تحالف ياماك ومركبه مع طبيعة النهر وتآلفه معهما: «كان المركب لا يعمل إلا حين يكون تيار الماء وارتفاع النهر على حال طبيعية، أو حال تشبه أن تكون طبيعية حتى إذا اعتكرت مياه النهر وزاد ارتفاعها عن حد معين جر

ياماك مركبه الثقيل الضخم، فربطه ربطا قويا إلى سياج الشاطئ، وبذلك يصبح اجتياز نهر درينا مستحيلا كأنه بحر محيط» ص ٢٦ إن ياماك والنهر إذن هما فى الحقيقة شىء واحد، كيان طبيعى بدائى متسق النوازع والدلالات. إن ياماك وحده «هو الذى يحدد موعد إقلاع المركب دون مناقشة ودون شرح، متجهم الوجه لا يرحم» ص ٢٦ تماما كالنهر الذى يفيض فجأة ويغيض فجأة دون مناقشة. أيضا لذلك فموقف الناس من النهر كان مبنيا على التوجس الدائم والخوف المقيم الذى لا يلبث أن يصبح استلابا ومفعولية: «كانت الأجيال المتعاقبة تتعلم أن على المرء ألا يسرف فى الحزن لما يحمله ماء درينا المصطخب من شقاء، وهناك تبنوا الفلسفة التى تدين بها المدينة الصغيرة: «وهى أن الحياة معجزة لا تفهم» ج ١ ص ٩٩ إن الحياة هنا إذن مزدوجة بالنهر، لأنه هو الآخر لا يفهم، وكون الحياة معجزة فذلك لأنها تحدث فى كنف النهر الذى لا يضبطه ضابط، كما أنها تتواصل رغم التقلبات التى يحملها النهر. وكون النهر مكافئا للحياة، فإن المقصود ليس التحولات اليومية العادية، ولكن التحولات الكبرى المصطخبة التى لا تنى تترى من حول الناس العزل الذين لا يفهمونها ولا يدرون كيفية اتقاء ويلاتها،

تماما كويلات النهر، حيث نلاحظ بعد كل طوفان تتحدث عنه الرواية، يحدث دائما حدث ذو طابع تاريخى فارق من نوع ما مثل ثورة الصرب فى مطلع القرن التاسع عشر التى جاءت بعد الطوفان مباشرة (ج١ ص ١٠٠). وهو ما يؤيد ما ذهبت إليه من توحد طبيعة النهر مع طبيعة أحداث التاريخ العام للمنطقة الحياة.

غير أن النهر العجيب الأسطورى، يبدو رغم لا معقولية تطوراته – كائنا قادرا على تفهم المعانى الرفيعة والنبيلة التى يمكن أن يجسدها أحد أفراد هذه الجماعة البائسة المستلبة، عندما يرفض هذا الفرد القسر والإرغام، نافيا الاستلاب من روحه، حتى وإن كان ثمن ذلك فقد الحياة يحدث ذلك عندما تفاجأ فاطمة، الفتاة ذات الجمال الفاتن، أو كما يسميها الناس «ذات النهى والجمال» أن أباها عابد قد وعد مصطفى بك عميد أسرة «حمزتش» أن يزوجها أحد أبنائه وفاء لدين كان مدينا به له، رغما عن إرادتها، وهى التى تهاوى تحت أقدامها أجمل الشباب مقابلين بالرفض منها، وبعد إتمام كل الاستعدادات لإقامة العرس، وفى الطريق إلى بيت زوجها على حصان ضمن موكب كبير، إذا بها «تمضى بحصانها سريعة إلى حافة الجسر،

فوضعت قدمها اليمنى على الإفريز الحجرى، ووثبت من على سرجها خفيفة كعصفور، واعتلت الجدار وقذفت بنفسها من أعلاه إلى النهر الهادر تحت الجسر» ج١ ص ١٣٧ هذا الوصف التفصيلى لعملية الانتحار يتوازى فنيا مع التفصيل الذى وردت به حكايتها، بما يحقق التوازن السردى، ويمنح الأثر الشعورى المناسب. إلا أن ما يهمنا حقا أن النهر قد تجاوب مع هذا الحدث الدال فى جلاله وسموه المعنوى، ففى ذلك اليوم نفسه «عند اقتراب المساء، أخذ المطر ينهمر انهمارا غزيرا، وكان باردا برودة لا عهد للناس بمثلها فى هذا الفصل من فصول السنة، وارتفعت مياه نهر درينا واعتكرت واضطربت وفى الغد لفظت مياهه الفائضة الصفراء جثة فاطمة على مكان مرتفع من ضفته قرب كالاتيه» ج ١ ص ١٣٧.

هكذا يتأنسن النهر متحدا مع الطبيعة (المطر)، محتفيا بالإباء والكبرياء الإنسانى الذى يشبه إلى حد كبير كبرياءه وإباءه هو ذاته، فيرفع جثة المنتحرة ليضعها على مكان مرتفع من ضفته، مانحا إياها بذلك ما يليق من تكريم، ومضفيا على موتها حياة وخلودا كانت ستفتقدهما لو استجابت لقدرها الظالم.

وبذلك يكون النهر قد حقق دلالاته المزدوجة من حيث كونه مصدر شقاء ومصدر حياة فى نفس الوقت، غير أنه يمارس ذلك بعفوية وعنفوان طبيعى يجعل من الحياة معه «معجزة لا تفهم»، وهو من ناحية أخرى يبرز ممثلاً للإباء والكينونة الحرة الطليقة التى كانت تتميز بها المنطقة وأبناؤها وهنا تبرز ضرورة بناء الجسر الذى يمثل، على نحو ما صورة من صور محاولة التعايش مع عنفوان هذا النهر البدائى القاتل - المانح للحياة والمحتفى بها، وعلى نحو آخر (وهو الأقوى فى رأيى) صورة من صور محاولة السيطرة على هذا النهر - الرمز ، وإحكام القبضة عليه.

(٢)

يتضح هذا الفهم على وجهتين متوازيتين فميا يتعلق بعملية بناء الجسر : الأولى تحمل طابعا ذاتيا ولكنه دال يتصل بالوزير محمد باشا سوكولوفيتش، والثانية تحمل طابعا موضوعيا يتعلق بالمدينة وبالمنطقة بأسرها، من حيث كونها نموذجا مصغرا للوجود الإنسانى الأعم كما سيتضح بعد قليل.

تبدأ أزمة سوكولوفيتش مأساوية ومركبة إلى حد ملغز، بما

يجعله كباقى سكان المنطقة، ضحية لأقدار نسجتها قوى غير مرئية لا قبل لأحد بمقاومتها، فهو قد اختطف وهو بعد طفل إلى استانبول كجزء من «ضريبة الدم» التى فرضتها الدولة العثمانية على مناطقها المفتوحة ليصبح جنديا انكشاريا، ويصعد نجمه بعد ذلك حتى أصبح «وزيرا أكبر» وتستفيض الرواية فى وصف مشاهد انتزاع الأطفال المسيحيين وترحيلهم إلى عاصمة الإمبراطورية، ومشاعر الأمهات الحزانى وقوة بطش «فرسان الأغا» وجنود السلطان فى مواجهتهم، ربما لتشعرنا بمقدار سطوة وجبروت هذه القوة الغاشمة، ومقدار الألم الذى تسببه للأهالى البؤساء «إن أكثر المشيعين نساء (..) فإذا اقتربن من القافلة أكثر مما ينبغى لهن، نهرهن فرسان الأغا وفرقوهن بالسوط وهم يندفعون نحوهن بخيولهم صارخين، فكانت النساء تهرب وتختفى فى الغابة على طول الطريق، ثم تتجمع من جديد وراء القافلة وتحاول كل منهن أن ترى لآخر مرة بعينيها الدامعتين، رأس ابنها المخطوف، مطلا من السلة (وكانوا يضعون الأطفال المخطوفين فى سلال من الليف على ظهور الجياد)، وكانت الأمهات أشدهن عنادا وأعزهن زجرا، فكن يركضن بخطا سريعة دون أن ينظرن أين يضعن الأقدام وقد

تعرت صدورهن وتشعثت شعورهن ونسين كل شيء حولهن، ورحن يبكين وينتحبن بكاء هن على ميت.. وكان بعضهن أشبه بمن أصابهن الجنون».. إلخ.. إلخ.. ص ٢٨ ج ١ وهذا المشهد أو قريب منه سوف يتكرر عندما يأخذ جنود الإمبراطورية النمساوية - المجرية شبان البوسنة للخدمة الإجبارية فى جيش الإمبراطور ص ٢١٢ ج ١ (هل هذه مفارقة هى الأخرى؟).

هذا الانتزاع الدامى للأطفال من ذويهم، حيث كتب عليهم أن يعيشوا فى عالم أجنبى، وأن يعتنقوا دينا غير دينهم، وأن يختتنوا، وينسوا أصلهم ويقضوا حياتهم فى كتائب من «حرس السلطان»، يوضح إلى أى مدى كان التحول القسرى اللاإنسانى مفروضا على هؤلاء البشر، بحيث يمكننا تعميمه على باقى مكونات الحياة هناك، وهو ما أدى إلى حالة الاغتراب والتمزق التى ظل يعانيها محمد سوكولوفيتش ومعه البوسنة كلها، إلى أن مات بسبب ذلك، وإلى أن أصبحت البوسنة على ما هى عليه الآن.

تترجم الرواية حالة الاغتراب تلك بهذا الداء الجسمى الغريب الذى انتاب سوكولوفيتش الذى أصبح اسمه محمد باشا، والذى أصبح مسلما ووزيرا فى الدولة العثمانية دون إرادة خاصة منه،

بينما لم تزل فى ذاكرته بقايا ضبابية من «صورة هذا المكان الذى ينكسر فيه الطريق ويتجمع فيه الألم واليأس والكرب» ج١ ص ٢٨. لقد كان هذا الداء نوعا من «أخدود أسود يشق صدره شقين من حين إلى حين، خلال ثانية أو ثانيتين ويعذبه عذابا شديداً» ج ١ ص ٢٩.

إن الرواية حين تتحدث عن هذا الداء، فإنما تتحدث عن رمز ناصع الوضوح لحالة التمزق والصراع الروحى الناجم عن عذاب الانتماء إلى حضارتين وعالمين متناقضين، وبل ومتعاديين كل العداء، فى نفس الوقت. إن هذين الشقين اللذين يفصلهما هذا «الأخدود الأسود» فى صدر سوكولوفيتش ويسببان له الألم يزدوجان كذلك بضفتى النهر الصخرتين المتباعدتين، اللتين تحددان منطقة فيشاجراد مسقط رأسه، وهكذا فبقدر ما كان الأخدود فى صدره مؤلما للأعصاب وموجعا على الصعيد البدنى كان كذلك، المكان، مؤلما للأعصاب وموجعا على الصعيد الطبيعى الجغرافى، لقد كان مكانا: «يتجمع فيه الألم واليأس والكرب عند الضفتين من هذا النهر الذى كان اجتيازه شاقا باهظ الثمن غير مضمون العواقب، إنه لمكان موجع مؤلم للأعصاب فى بلد يمتاز كله، من جهة أخرى، بأنه جبلى بائس، لا

يخفى ما يعانيه أهله من شقاء، بلد تتصدى فيه عناصر الطبيعة للإنسان فتثقله، لأنها أقوى منه فيستكين ويشعر بعجزه، ويزداد إدراكا لشقائه وشقاء غيره، ويزداد إحساسا بتخلفه وتخلف غيره» ج ١ ص ٣٠.

أليس من حقنا أن نوازى ، فى ضوء ذلك. بين هذا «الأخدود» فى صدر سوكولوفيتش وبين النهر - الأخدود - الذى يشق «صدر البوسنة» وبين حالة الازدواجية الروحية والمعنوية المكتنفة لهذه البلاد من ناحية ثالثة؟ هذا ما تفصح عنه الرواية، وإن كان بصورة غير مباشرة من خلال إردافها الحديث عن الألم الذى يسببه هذا «الأخدود» بعد أطياف الذكرى الغائمة المترائية فى مخيلة سوكولوفيتش، وإن كان غير قادر على المستوى الواعى المباشر - على ربط هذا بالآخرين غير أنه يربط - بشكل غير واع أيضا - بين إمكانية أن يبرأ من هذا الألم وأن يقوم ببناء جسر بين الضفتين - الشقين على المستوى المادى المكانى: «إنه لفى لحظة من هذه اللحظات (لحظات الألم) إذا به يخطر بباله أنه قد يتخلص من هذا الداء إذا هو بنى جسرا يجمع الضفتين الصخريتين والماء الذى يتدفق بينهما، إذا هو ضم طرفى الطريق الذى ينقطع فى هذا المكان، إذا هو ربط

بذلك بين البوسنة والشرق ربطا قويا إلى الأبد» ج ١ ص ٣١.

من هنا نستطيع أن نقول إن الجسر كان تجسيدا لاختيار واضح ومحدد - حسب الاستخلاص السابق - بحسم الموقف من هذه الحالة الشاذة من ازدواج الانتماء لدى محمد سوكولوفتش (أهل البوسنة)، ويتحقق ما ذهبنا إليه من إيحاءات الدلالة الرمزية «للأخدود» الذى يشق صدره. ولذلك بنى هذا الجسر «قويا ورشيقا».

هكذا تتعدد الوظائف الدلالية للجسر وتغتنى: من حيث كونه أداة لمواجهة الطبيعة - النهر العاتى والسيطرة عليه، وكذلك وسيلة لحسم الآلام المادية والروحية والوجودية بأبعادها النفسية التى يعانيها محمد سوكولوفتش وأهل البوسنة الذين يعانون ذلك بدرجات متفاوتة، ومن ناحية ثالثة - محاولة إلحاق البوسنة بالشرق العثمانى، ومن ثم حسم حالة ازدواج الانتماء المتوازية مع الانقسام المكانى لجغرافيته، لكن هل سينجح الجسر فى تحقيق كل ذلك، أم أنه سيكون سببا فى تفاقم كل هذه الأزمات وصولا بها إلى نتائج لم تكن تخطر ببال أحد؟

عن ذلك تجيب الرواية قائلة بوضوح : «هكذا أزال الجسر والنزل (بناء خيرى لضيافة المسافرين أقيم على رأس الجسر)

كثيرا من ضروب العذاب والعناء، وربما كان ينبغى أن يزول أيضا ذلك الداء الشديد الذى أصيب به الوزير فى طفولته وهو على مركب فيشاجراد (مركب «ياماك») (...) ولكن الوزير لم يكتب له أن يعيش بدون ذلك الألم، ولا أن يستمتع مدة طويلة بصورة المبنى الذى شاده فى فيشاجراد، فما إن انتهت أعمال البناء، وما إن بدأ النزل يستقبل رواده وما إن أخذ الجسر يشتهر فى العالم، حتى أحس محمد باشا بألم «النصل الأسود» مرة أخرى فى صدره، وكانت هذه المرة هى الأخيرة» ج ١ ص٨٥.

إن المقصود بـ «النصل الأسود» هنا ليس ذلك «الأخدود» الذى سبق الحديث عنه، وإنما هو نصل الخنجر الذى طعنه به «الدرويش رث الثياب» الذى أتصور أنه واحد من أهالى المنطقة الذين ساهم ما حققه الجسر من إحكام فى سيطرة الإمبراطورية العثمانية على بلادهم، وهو ما يجعلنا نعود إلى ربط هذا الحدث بعمليات مقاومة بناء الجسر التى قادها «راديسلاف». وإذا كان استقلال البوسنة قد راح ضحية لبناء الجسر «المهيب القوى» (رمز القوة الرابطة)، فإن مظهر الوزير المهيب القوى محمد سوكولوفيتش قد راح ضحية لنفس هذا

البناء تقول الرواية : «فإذا نظرت إليه (الوزير بعد موته) الآن وهو عارى الصدر عارى الرأس داميا منطويا منكمشا على نفسه، رأيته أشبه بفلاح عجوز من سوكولوف (قريته التى تقع فى إحدى نواحى فيشاجراد والتى ينتسب إليها اسمه) ظل يضرب إلى أن مات، منه بوزير مهيب صريع كان منذ لحظة يحكم الإمبراطورية التركية» ج ١ ص ٥٨. حيث تتجسد المفارقة المدهشة الناجمة عن رغبته فى التخلص من هذه الحالة المزدوجة المؤلمة ماديا وروحيا ببناء الجسر.

والنتيجة التى وصل إليها هى تعمق هذا الشق حتى أنه أصبح «نصلا أسود» مما أفضى إلى نهايته، أو إلى إعادته إلى أن يكون ذلك الفلاح البائس الذى لا يفترق كثيرا عن أبناء جلدته الذين أضيروا تماما مثلما أضير. ومنذ هذه اللحظة سيصبح للجسر شخصيته المستقلة التى ستلعب بمصائر الجميع.

وإذا كان الجسر قد أصبح نذير شؤم على البوسنة، من حيث أنه جعلها نهبا للأمم الأقوى التى سعت إلى السيطرة عليه وعليها، وبسببه تخوزق راديسلاف وغيره كثيرون، فلقد أصبح بمثابة لعنة على كل من شارك فى بنائه أيضا. «فعابد أغا» الذى أشرف على بناء الجسر بوسائله القاسية اللاإنسانية (ومنها

خوزقة راديسلاف) تم عزله ونفيه (مع حريمه) إلى قرية صغيرة من قرى الأناضول. (ج ١ ص ٧٣). بينما وصل المأمور الذى قبض على راديسلاف إلى الجنون الحقيقى، انتابته هيستريا عاصفة، كلما تذكر أنه كان من الممكن أن يصبح على رأس الخازوق مكان راديسلاف إذا لم يقبض عليه خلال المهلة المحددة (ج ١ ص ٧٢)، وسحقت صخرة عملاقة من صخور الجسر النصف الأسفل من جسد الرجل الزنجى مساعد المهندس «أنطوان» (ج١ ص ٧٦، ٧٧) إضافة إلى مصرع الوزير الأكبر نفسه.

هكذا يصبح «الجسر المهيب القوى المتماسك إلى حد مذهل» معمدا بدماء غزيرة سالت وسوف تسيل على جوانبه، ويصبح ثمنه الحقيقى أرواح بشرية أزهقت، ومصائر وأقدار نسجت على غير إرادة من أصحابها، بل ورغما عن هذه الإرادة ولذلك سوف يبقى طويلا كالقدر المعلق فوق رؤوس سكان هذا العالم. إن الجسر الذى امتد بناؤه إلى خمس سنوات بدت وكأنها دهر لا ينقضى، إذا استعرنا كلمات راديسلاف فى بداية العمل، هذا الجسر سيمكث طوال قرون أربعة قويا مستعصيا على الفناء، حيث نلاحظ أن الرواية تؤكد هذا المعنى فى نهاية كل فصل من

فصولها حتى النهاية : «القمر يكبر ويصغر فوقه، والأجيال تولد وتموت حوله، وهو باق لا يتبدل ، كالمياه التي تجرى تحت قناطره، ولئن هرم هو أيضا فإن الشيخوخة كانت تدلف إليه على مقياس زمني ليس أكبر من عمر الإنسان فحسب، بل هو أكبر من أعمار أجيال كثيرة أيضا.. بحيث إن العين لا يمكن أن تبصر تقدمه في السن، ورغم أن مصير الجسر إلى فناء فقد كانت حياته تبدو خالدة، لأن نهايته لا يمكن التنبؤ بها» (ج ١ ص ٨٦). «إن الحياة معجزة لا تفهم فهي ما تنفك في تبدد وذوبان ولكنها تبقى وتستمر قوية كالجسر على نهر درينا» (ج ١ ص ٩٩)، «ويبقى الجسر على حاله ما تبدل ولا يمكن أن يتبدل» (ج ١ ص ١١٤)، «وتتجدد الحياة على الكابيا دائما رغم كل شيء والجسر لا تغيره السنون ولا القرون ولا ما يطرأ على العلاقات بين الناس من تبدلات أليمة، فذلك كله يمر من فوقه كما تمر الأمواج الصاخبة من تحت قناطره الملساء الرائعة» (ج٢ ص ١٢٤). تتردد هذه العبارات بمعانيها على طول الرواية، إلى آخر لحظة فيها، حتى حينما يأتي أوان نهايته في نهاية الرواية – لاحظ ذلك» فإنه لا ينهدم كلية أو من ضربة واحدة، ولكنه ينهار جزئيا فقط : «إن الكابيا ما تزال في مكانها، لكن

الجسر منهدم بعدها فوراً، إن العمود السابع قد زال فلا وجود له، وبين السادس والثامن فراغ فاغر يستطيع المرء بالرؤية الجانبية أن يلمح مياه النهر الخضراء تسيل فيه، وبعد العمود الثامن يستمر الجسر ويبلغ الضفة الأخرى أملس منتظما أبيض كما كان بالأمس، وكما كان منذ كان» (ج٢ ص ١٨٦)، هكذا يصبح الجسر خالدا حقيقة، وأن هذا الانهدام الجزئى لم ينجح فى القضاء عليه، ومن ثم، على معانيه ودلالاته القوية.

وتصبح إيجابياته فى منح هذه المنطقة أهمية استثنائية اقتصاديا وسياسيا، إلى جانب سلبياته فى أن لم يعد مصير المنطقة معلقا بإرادات أهلها، يصبح هذان الوجهان هما قدر إنسان هذا العالم الذى لا محيد عنه، ومن ثم تصبح أية مقاومة للجسر ومعانيه ضربا من ضروب العبث السيزيفى الذى لا طائل منه.

لقد بنى الجسر أصلا من أجل نفى الغربة الناتجة عن الانتماء إلى عالمين متحاربين فى وقت واحد فهل نجح فى ذلك؟ تأتى إجابة الرواية عن ذلك بطريقتها الخاصة الموحية : «ينتصب الجسر الخالد (لاحظ الكلمة)، الجسر الذى لا يتغير فيرى من خلال قناطره البيضاء سطح نهر درينا أخضر نيرا صاخبا،

فكان المرء حين ينظر إلى هذا المشهد يرى عقدا غريبا من لونين يتلألأ فى أشعة الشمس» (ج ٢ ص ٧٢)، هل هذان اللونان سوى العالمين المتحاربين اللذين كتبت عليهما الحياة معا فى هذه البقعة من العالم؟ ومن ثم يحقق الجسر من جديد هذه البنية المزدوجة التى بنى تحديدا من أجل إزالتها، وأصبح - متماهيا مع النهر البدائى الذى بنى فوقه رغم معناه الأكثر مدنية (وهنا تكمن مفارقة جديدة) - رمزا للحياة والموت، الوصل والفصل، النعمة والنقمة، كل ذلك فى وقت واحد. هل يفترق الجسر بذلك عن كل منجزات الحضارة المادية للإنسان بمعناها العام ؟ ها نحن نصل مرة أخرى إلى الرؤية الكونية التى تكمن خلف المعالجة المتعمقة للواقع المحلى الخالص.

(٣)

لقد انعكست هذه المعانى والدلالات بأثرها على إنسان هذا العالم الروائى الخصب، فردا كان أو جماعة، فإذا بالرواية تطرح أمامنا بانوراما حية واسعة الامتداد، تستغرق أجيالا متعاقبة، راصدة عالمهم الروحى وتحولات رؤيتهم للعالم من خلال محك التجربة التاريخية المصيرية التى طرأت على عالمهم القلق هذا.

فهناك «داود خجا متوليتش» ناظر النزل الذى بنى كسبيل على رأس الجسر لإيواء المسافرين، والذى نضبت أموال الوقف المخصصة له، فأخذ ينفق على هذا المبنى المتهاوى من ماله الخاص، ثم أخذ يستدين من أقاربه من أجل الوفاء بذلك العرض. فإذا قال له بعضهم إنه بذلك يدمر نفسه بالمحافظة على شيء لا يمكن المحافظة عليه، أجاب بأنه يضع المال فى محله، وأنه يقرض الله قرضا حسنا، والله هو ولى الوقف فلا يمكن أن يهجر هذا البناء الخيرى الذى كان واضحا أن الجميع قد هجروه (ج١ ص ٨٨) حتى إذا أنفق أمواله وعمره اندثر تماما ولم يبق منه إلا أطلال دراسة. إن هذا النزل ليس مبتوت الصلة بعصر السيطرة التركية، الذى حاول البعض الإبقاء على رموزه وتقاليده فى صراع مع الجديد الكاسح الذى لا يمكن مقاومته، مجسدا لعهد جديد من السيطرة التى أصبحت غربية هذه المرة.

وهناك الكاهن يوفان، الذى كان يسير فى فترات القحط والجفاف على رأس موكب من الناس يصلى ويدعو الله أن يرسل الغيث، فما يعقب هذا الموكب وهذه الصلوات والأدعيات فى العادة إلا مزيد من القحط ومزيد من الجو الخانق، حتى إذا جاء الخريف ولاح الطوفان جاء الكاهن يوفان إلى شاطئ النهر

وجمع المؤمنين وأخذ يدعو الله أن يقطع سيل المطر وارتفاع المياه، فما كان من رجل سكير يقال له يوكيتيش، وقد لاحظ أن الله يفعل عكس ما يسأله الكاهن بوجه عام، إلا أن صاح بأعلى صوته «لا تقل هذا الدعاء يا أنت» بل قل دعاء الصيف دعاء الغيث. فلا شك أن المطر سينقطع» ج ١ ص ٩٧.

وهناك الفتى الصربى البائس ميلى الذى كان يغنى أغنية بوسنية وقت الثورة الصربية ضد الأتراك أثناء قطعه بعض الأخشاب من الغابة فبدل إحدى كلماتها، وبدلا من أن يقول :

« حين كان على بك فى ريعان شبابه كانت فتاة تحمل رايته»

قال : «حين كان جورج فى ريعان شبابه كانت فتاة تحمل رايته».

وتصادف أن جورج هذا هو الاسم الثانى لقرة جورج قائد الثورة فإذا بالجنود الأتراك يأخذونه ويعذبونه ثم يخوزقونه على الجسر دون أن يعرف معنى لكل ما يحدث. ج١ ص ١١٠.

وهناك العجوز المسيحى المتدين الذى كان يعبر الجسر جذلا راضيا بإيمانه، فلما استوقفه الجنود الأتراك أثناء تلك الثورة أخذوا يسألونه عن علاقته بها، وقادتها، فإذا به يجيبهم بكلمات مجردة من الكتاب المقدس دون أن يعى خطورة الموقف قائلا :

«إن زمان البعث قد قرب، بل إنه قد أصبح قريبا كل القرب إذا صدق ما يقرأه الإنسان فى الكتب وما يراه على الأرض وفى السماوات، إن ملكوت الله يبعث، لأنه افتدى بالمحن وقام على الحقيقة». ج١ ص ١٠٥. فإذا بالجنود يعتبرونه واحدا من المبشرين بالثورة ويكون مصيره على الخازوق المجاور. وهناك فاطمة الفتاة التى تنتحر من فوق الجسر لأنها لا تريد الزواج المحتوم ممن لا تحب (والتى سبق الحديث عنها) ج١ ص ١٣٢. والمقامر جلاسنتشانين الذى أفلس أثناء اللعب فأجبره خصمه على المقامرة على حياته فخسر وعندها أذن ديك الصباح، فوجد شريكه فى اللعب قد اختفى من فوق الجسر، فإذا به يصبح شخصا آخر ذاهلا وكأنه شبح لا حياة فيه. وهناك الشاب المستقيم المفلس الذى وجد قطعة نقود ذهبية على الجسر فذهب ليقامر بها فأصبح واحدا من المقامرين المتشردين. وإلى جانب هؤلاء هناك الجندى الأوكرانى الشاب الذى خدم فى الجيش النمساوى وشاغلته فتاة أثناء حراسته للجسر لتهريب مجرم عتيق، فحكم على نفسه بالإعدام منتحرا لإحساسه بالخديعة وخيانة الواجب. والمرأة اليهودية التى تقيم فندقا وتديره بنجاح منقطع النظير مضربة عن الزواج غارقة فى أعمالها لإعالة أهلها

وأقاربها، ثم تنهار أعصابها فتصل إلى حافة الجنون عندما تعلم أن واحداً من أبناء أخوتها قد قبض عليه بتهمة أنه أصبح (اشتراكيا)، قائلة «ألا يكفينا أننا يهود» ج٢ ص ١٢٤. والرجل الذى ينحدر من أصل إيطالى والذى يدفع ثمن أن إيطاليا قد غزت ليبيا وشباب الجيل الجديد الذى تعلم فى فترة ما قبل الحرب مباشرة وأدخل من خلال مناقشاته ومجادلاته ألفاظ القومية والاشتراكية والديمقراطية حتى إذا قامت الحرب صكته على رأسه فتشتت فى كل مكان من العالم، تقول الرواية: «منذ مدة طويلة لم يوجد جيل حلم بالحياة واللذة والحرية بجرأة هذا الجيل، ثم كان حظه من هذه الحياة أسوأ من حظ هذا الجيل أو تألم أكثر مما تألم هذا الجيل، أو عرف عبودية أثقل من العبودية التى عرفها هذا الجيل» ج ٢ ص ٨٦. وغير هؤلاء كثيرون يملأون عالم الرواية.

إن ما يوحد هؤلاء جميعا، بخلاف أن مصائرهم قد تقررت على الجسر أو بالقرب منه، أن هذه المصائر قد نسجت على غير إرادة من أحدهم، نسجتها قوى أكبر من إمكانياتهم على الفعل المضاد، بل وأكبر من وعيهم بها، يستوى فى ذلك أن تكون هذه القوى متمثلة فى الطبيعة أو الحكومات والأنظمة والقوى الداخلية

أو الخارجية التى تحيط بالبوسنة إحاطة السوار بالمعصم. وقد تحدثت قبل قليل عن تماهى العالم الطبيعى مع التاريخ البشرى من حيث كون أحدهما رمزا للآخر، فإذا بهما يتبادلان الأدوار لتكريس قهر واستلاب إنسان هذا العالم. لذلك اعتبر أهل البوسنة أن الحياة معجزة لا تفهم وأصبح الإيمان بالقدر جزءاً أساسيا من تكوين رؤيتهم للعالم ووعيهم به، حتى أنهم إذا وقفوا فى أوقات صفاء الحياة لهم على كابيا الجسر فإنهم لا يفكرون إلا : «فى تلك الخيوط التى تنسج منها أقدار سكان مدينتنا، تلك الخيوط التى لا تتبدل عبر الزمان، لكنها تتلاحم فى كل مرة على صورة جديدة» ج١ ص ٢٣.. «لقد اتضح للناس شيئا بعد شىء أنه حتى بعض الأرباح وما تجىء به من حياة سهلة مع ازدهار المدينة بعد بناء الجسر لها وجهها السيىء، وأن المال والذى يملك المال ليسا إلا رهانا من مقامرة كبرى متقلبة لا يعرف قواعدها أحد ولا يستطيع أن يتنبأ بنتائجها أحد وأنهم يشاركون فى هذه المقامرة دون أن يدركوا ذلك، يشاركون فيها بمبالغ قد تكون كبيرة وقد تكون صغيرة، ولكنها معرضة للخسران بغير انقطاع» ج٢ ص ٥٦.

إن ما يهزم إنسان البوسنة إذن ليس ما يقوم به من أخطاء

أو حماقات فهذه يمكن معالجتها بحكمة ووعى الشيوخ أو حتى الصغار المتعلمين، لكن ماذا يصنع الإنسان، كما تقول الرواية، «وهناك فى مكان ما بالعلم، تسحب ورقة يانصيب أو تضرم نار معركة فيتعين قدر كل منا» ج ٢ ص ٧٧.

ولذلك فإنه إذا كانت الرواية قد بدأت بمقاومة بناء الجسر على أيدى راديسلاف ورفاقه فإنها قد استمرت وانتهت بمن يحاول تجاوز الكوارث الناجمة عن ذلك، وإن كان بوعى مختلف وإيمان من نوع آخر إنه على خجا متوليتش الذى يكاد يكون الشخصية الوحيدة التى أولتها الرواية عنايتها الخاصة داخل هذه البانوراما الواسعة التى يمكن أن تكون استعراضا لخليط من الشخصيات المحلية والوافدة التى تبدلت على حياة المدينة طوال أربعة قرون هى مدة الزمن الروائى. و«على خجا» يمثل بذلك محورا رئيسيا وعلامة هامة على عالم هذه المدينة إلى جانب النهر والجسر كعلامتين مميزتين، فهو يكاد يلخص روح وشخصية كل النماذج التى سبق ذكرها : فهو ينتمى إلى أعرق الأسر فى المدينة وأكثرها حظوة باحترام الناس، وإن لم يتميزوا بالثراء الطائل فقد تميزوا بالصدق والصراحة وبأنهم أناس عنيدون. وهو سليل داود خجا متوليتش الذى كان يرعى النزل

الحجرى الذى أوردت الحديث عنه قبل قليل. وقد تميز بتشاؤمه وحبه للتأمل والتفلسف. وهو بذلك يمكن أن يكون الوجه الآخر لراديسلاف الصربى، المسيحى الذى كان ينتمى هو الآخر إلى أسرة شهيرة غير أن خجا كان أكثر تحسسا لمواطئ أقدامه (ربما بحكم الخبرة المتولدة عن ما عاصره من محن) وقد كان دائما يرفض «المواجهات الخاسرة» ولذلك لم يدخل فى مواجهة واحدة مع المحتلين النمساويين طوال حياته لأن الخسارة دائما كانت تلوح وراء أية فكرة للمقاومة ، فاكتفى بالترقب والامتعاض، غير أن تعقله وامتعاضه لم يحمياه من مصير شبيه بمصير راديسلاف.. وقد حدث هذا عندما دخلت جيوش الإمبراطورية النمساوية – المجرية، حيث رفض المقاومة المقضى عليها بالفشل، فكان جزاؤه أن قام أحد الثوار المتحمسين يدعى «قرة مانليا» بأن أمر بتسمير أذنه بوتد السنديان على كابيا الجسر (ج١ ص ١٤٨) (لاحظ الارتباط بالجسر). إلى أن فك وثاقه رجال الصليب الأحمر المرافقين للجيوش الغازية فكان هذا الوضع المضحك المبكى، وكذلك، لمرأى «الصليب» على ذراع الرجل الذى قام بمداواته شعوراً أكثر ألما مما يشعر به فى أذنه. ويرافق على خجا رحلة الرواية منذ ذلك الحين ويده على أذنه،

معلقا على أحداثها، مبديا امتهاضه وتشككه فى كل ما يحدث من إصلاحات ظاهرية منتظرا الكارثة فى كل لحظة، مناقشا بنفس العناد، رادا المتفائلين عن تفاؤلهم.. وكأنه بذلك يمثل الروح الملتاعة لإنسان هذه البلاد وكينونته البائسة. إن على خجا الذى عمل بالتجارة كان يسمى دكانه «التابوت» وكأنه كان يتنبأ بنهايته، فعند انفجار الجسر فى نهاية الرواية تسقط كتلة حجرية طارت إثر الانفجار على دكانه لتصيبه إصابة بليغة ولكنها لم تقتله، فأخذ يحبو نحو منزله إلى أن مات فى الطريق. ويصبح مشهد موته هو المشهد الأخير فى حياة الجسر والرواية، تماماً كما كان مشهد خوزقة راديسلاف هو المشهد الأول فى حياة نفس الجسر. فقد تمت به السيرة التى دارت حول الجسر وانتهت بنهايته، مجسدا بموته اللامعقول حياة لا معقولة وتحولات عبثية لا معنى لها. تقول الرواية : لقد ظل يراهم (النمساويين) خلال ذلك العدد من السنين فوق الجسر يعملون فيه، نظفوه وزينوه وأصلحوا أسسه ومدوا فيه أنابيب الماء وأقاموا عليه مصابيح الكهرباء، ثم نسفوا ذلك كله فى الهواء ذات يوم، كأنما هم ينفسون صخرة من صخور الجبل (...) لقد عرف هو ذلك كله منذ أول الأمر. غير أن أغبى غبى يستطيع

الآن أن يراه» ج٢ ص ١٨٨.

وكما لو كانت نبوءة راديسلاف قد تحققت حين قال فى بداية الرواية «إن هذا البناء سيدفننا سيلتهمنا جميعا» إنه المصير الواحد «الذى تنسج منه أقدار سكان هذه المدينة الذى لم تتبدل خيوطه لكنها فى كل مرة تتلاخم على صورة جديدة».

(٤)

هكذا تطرح الرواية رؤيتها لعالم، رؤية عدمية قاتمة، رؤية متشائمة لبشر تحالفت عليهم كل العناصر والقوى لتجعل منهم ضحية لقدر أعمى لا يميز بين من «يقاوم بتهور» ومن «يهادن بحكمة» أو بين من يحلم متفائلا بمستقبل أفضل ومن يتشاءم لاعنا الوجود، الجميع ضحية والجميع إلى فناء. لذلك تبشر الرواية بروح أبيقورية من نوع ما ، عندما تمجد اقتناص اللذة والاستمتاع المطلق بالمتاح من نعيم الحياة كبديل وحيد فى مواجهة عبثية هذا الوجود غير المفهوم، عندما تقول الرواية: «إن أهل فيشاجراد إذا قيسوا بسكان المدن الأخرى، عدوا أناسا خفافا يميلون إلى اللذات وإلى الإنفاق، وقد آمنوا بفلسفة قدرية تقضى بأن كل يوم جديد رزق جديد ج١ ص ٢٣ ونستطيع أن

نضيف «أو كارثة جديدة»، فإن أحداث التاريخ تبرز هنا وكأن قوى علوية حاكتها، وليس بشر مثل باقى البشر، فالإنسان دائما آخر من يفهم وأول من يموت. وهكذا قضى عليه أن يقضى حياته فى صراع عبثى حاملا صخرته / صليبه / خازوقه، ليبدأ من يأتى وراءه من جديد كل مرة. فهل هذا هو «معنى التاريخ» الذى حدثنا عنه أندريتش فى بداية هذه الورقة؟

إن هذه الرؤية العدمية لها ما يبررها من كوارث التاريخ الواقعى، الذى يبدو وكأنه قد تحالفت جميع تحولاته على هذه البلاد وهذا الإنسان. والرواية بذلك تعلل العذاب الإنسانى بتحولات واقعية ذات طابع موضوعى فى التحليل الأخير، غير أن الدلالة الشعورية المتولدة عن عدم تناسبق القوى إلى حد لا يمكن مقارنته، هى التى تفضى إلى الإحساس بقدرية البؤس وحتمية الهزيمة ولا نهائية المعاناة. ولذلك تأخذ الرواية هذا الطابع الملحمى الذى لا تتبدل مواقع أطرافه، ولا تتحول أو تتغير معادلات صراعه، فهناك غالب دائم، وهنا مغلوب دائم، زاد من الإحساس بذلك هذا التتابع الزمنى الخطى الذى يتكون من حلقات حدثية episodes فرعية، لا ينتظمها إلا الانتماء إلى هذا المكان الرمز، بحيث تتكرر فى معناها الجوهرى عبر تحولات

الزمن، رغم اختلاف تفاصيلها الظاهرية. ورغم أن الرواية قد قدمت شخصية بطولية ذات طابع تراجيدى من نوع ما (راديسلاف) إلا أنها جسدت فى باقى أجزائها عالما مهزوما وكيانات إنسانية مغتربة ومستلبة إلى حد أنها أصبحت عنصراً سلبياً فى مواجهة ضربات التاريخ - القدر ولا تملك سوى انتظار الضربة التالية، دون أن تقوى على خوض صراع حقيقى، فلم تقدم الرواية - بخلاف ما ذكر - بطلا من أى نوع، اللهم إلا إذا كان الجسر أو التاريخ هو ذلك البطل.

ولذلك فلا يمكن أن نقول إننا إزاء عمل ملحمى بالمعنى المعروف ولا حتى عمل روائى بالمعنى الدارج ولكننا نستطيع أن نقول إننا بإزاء بنية حكائية روائية تحمل ملامح ملحمية واضحة. يقوى هذا الاتجاه تلك المسحة الأسطورية والأطر الرمزية لحكايات فرعية تتتابع عبر مدى زمنى هائل الامتداد.

غير أن أهم ما يميز هذا العمل هو هذه العوالم الإنسانية الخصبة والحارة التى قدم بها الكاتب نفوس شخصياته، أحلامهم، إحباطاتهم، وهذه العوامل المتناقضة المتضاربة التى تتأرجح داخلهم فتتجسد بهم أناسا حقيقيين، نكاد نلمسهم ونراهم رؤية العين ونحسهم وكأنهم يتنفسون بيننا. فحققت

الرواية بهم حضورا معنويا اتحد بحدود المكان الدال بما ساهم فى نقل حقيقة المأساة الإنسانية التى تقوى من مصداقيتها تبدياتها الواقعية الراهنة. هكذا تكتمل لدينا عناصر البناء الفنى المرتكز على خطوطه الرئيسية الثلاثة التى تتقاطع وتتوازى مشكلة تلك الهندسة الفنية الفريدة والبالغة الفاعلية والدلالة. تلك هى: المكان / الرمز المتمثل فى النهر والجسر والمدينة المشقوقة الصدر بهما، الزمان التاريخى الممتد الذى يتآزر مع القيمة الدلالية / الرمزية للمكان من حيث الأثر الشعورى الناتج عن تحولاته، وآخرها الإنسان الذى هو مادة ومحتوى فاعلية الخطين الأولين.

غير أن الجدلية المتوقعة من مثل هذه البنية الثلاثية لم تتحقق بين أطرافها الثلاثة مجتمعة، وإن كانت متحققة فى خطا المكان والزمان، مؤكدة بذلك تشيؤ الإنسان وانسحاقه تحت وطأة ضرباتهما التى لا ترحم.

الهوامش

١ - رواية «جسر على نهر درينا» نشرت عام ١٩٤٥، ترجمت إلى ٤٠ لغة منها العربية بترجمة سامى الدروبى على جزئين، صدرت عن دار الهلال، سلسلة روايات الهلال ديسمبر ١٩٧٦، يناير ١٩٧٧.

٢ - حول مصطلح التبئير انظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى، الزمن السرد، التبئير، المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٩.

٣ - بريدراج ستيبانوفتش، إيفو أندريتش، دار أوروبا للنشر، بودابست، ١٩٨٢ (بالمجـــرية) Predrag Stipanovic, ivo andrie, europa kiado budapest, 1989, 509.

٤ - نفسه ص ٥١٠.

٥ - د. غالى شكرى، أدب المقاومة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٥٠.

٦ - تزفيتان تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبى، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٤٨.

٧ - برايدراج ستيبانوفيتش ، ص ٥٢٠.

بانوراما الحلم والهزيمة
فى رواية «انكسار الروح» لمحمد المنسى قنديل

الإخفاق هو البنية المهيمنة فى هذه الرواية، وهو العنصر الذى يقف وراء انكسار الروح فيها سببا وعلة للفاجعة الكبرى التى أحاطت بالبطل فى نهايتها فقد طال السقوط أقدس مقدساته وأكثرها براءة وتألقا بالوعد. ولكن الإخفاق هنا يقف، أيضا، كنتيجة لعوامل مختلفة تمتد بجذورها فى عمق الواقع الاجتماعى والفردى للبطل،.. وبذلك تدور الدائرة.

تعالج الرواية، واقعيا، وضعية إنسان النصف الثانى من هذا القرن فى مصر، هذا الإنسان الذى تفتحت عيناه على الآمال الكبار فى التقدم والتحرر و«العدالة»، فلم يحصد إلا السراب والكوارث. سواء التى تمثلت فى هزيمة السابع والستين. أو فى انفتاح السبعينيات الذى عصف بكل شىء، خاصة على الصعيد القيمى والروحى. والرواية لا تنفى تحقق جانب ليس قليلا من

هذه الآمال، ولكنها ترصد أيضا أن ثمنها كان مدفوعا من حرية وكرامة شرفاء هذا الوطن وأمنهم المعاشى (سجن العامل الثورى والد البطل). فضلا على أن ما تحقق ما لبث أن عصفت به رياح التحولات السبعينية. ولعل هذا ما ولد الإخفاق كمعادل للوجود التاريخى - المادى لإنسان ومجتمع هذه الفترة، وكمحصلة لتدربتها هذا المحتوى عالجه كثير من كتاب الرواية المعاصرين... مثل يوسف القعيد ومجيد طوبيا، وصنع الله إبراهيم وإبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد... غير أنه يأخذ هنا منحى خاصا ومنفردا، من خلال الغلالة الرومانسية والبعد الطيفى الرمزى ذى الإحالات الشعورية. العاطفية المتدفقة لإنسان الرواية، وكذلك من خلال تبديه عيانيا على المستوى الواقعى المعاش (روائيا) على حد سواء.

يقوم البناء الروائى على مستويين متجادلين ومتداخلين بصورة حميمة: الأول علاقة البطل «على» بحبيبته فاطمة وتداعياتها وتحولاتها من التوهج إلى الفجيعة والانطفاء. والثانى علاقته بواقعه الاجتماعى الذى ينتظم عمراً بأكمله يمتد من مرحلة الطفولة حتى شرخ الرجولة. حيث نلمح توازى هذين المستويين وامتدادهما طوليا، وكذلك تداخلهما بعمق من خلال

تأثيرهما الحاد على مصير البطل «على» بالتبادل. وهو ما يجعلنا نوحد بينهما فى إطار الكيان السردى المتعدد الأبعاد الذى ينتظم البنية الروائية على المستوى الشامل. فمنذ البدء نلمح تداخل حياة «على» الأسرية مع الواقع الاجتماعى الأكبر، وذلك من خلال وضعيته الطبقية كابن لأحد العمال الذين يدخلون فى صراع مباشر مع رجال الإدارة فى المصنع مطالبين بحقوقهم المهنية، مما يؤدى إلى سجن هذا الولد فترة طويلة، تذوق أسرته فيها مرارة الحياة، سواء فى زيارته فى السجن النائى، أو فى المعاناة اليومية للأم التى تعمل فى أحط الأعمال وأكثرها جرحا للكرامة من أجل الإنفاق على الصغير وتوفير لقمة العيش وترقب موعد الزيارة. الغريب أن خصومة هذه الأسرة (الطبقة) لم تكن مطروحة فى مواجهةالحكومة (السلطة)، فلم تكن أحلامها متناقضة مع ما يطرحه الخطاب السياسى الرسمى الملىء بعبارات الحرية والعدالة، يقول الأب (العامل) : «الحكومة لا تفهم شيئا، كل هذه الألاعيب من أفعال الإدارة. يجب أن تعرف الحكومة رأينا الحقيقى» (ص١٧). ولعل هذا الفهم هو ما يجعل مدرس التاريخ المستنير - والذى يمثل المثل الأعلى (لعلى) - يقول من ناحية أخرى: «أبوك لم يفهم بالضبط

أن عبد الناصر معه.. الكثيرون لم يفهموا ذلك.. إنه ليس مؤذيا إلى هذا الحد... هذه أخطاء الذين حوله».. (ص ٣٦). كما أن هذا التنزيه هو ما يبرر هذا الإعجاب الطفولى الجارف بشخصية عبد الناصر أثناء زيارته للمدينة الإقليمية التى تقطنها الأسرة، يقول (على) كل شىء فيه كان مصنوعا بنوع غريب من المهابة.. كان يرفع يديه ويبتسم، ودفعتنى هذه الابتسامة للجنون هذا هو منقذى.. لم أقل شيئا من الأناشيد.. لم أذكر أى شعار.. صرخت: أعد لى أبى يا عبد الناصر». (ص ٣٨). وتكون المفاجأة المرعبة والتى يتأكد بها هذا التصور الأسطورى للزعيم، حينما يعود الفتى إلى منزله فى نفس اليوم فإذا به يجد والده مقعيا أمام باب الشقة فى انتظار عودته أو عودة الأم، وهو بالطبع لا يعى (أى الفتى) ما كان يجرى فى كواليس الحكم والسياسة فى مصر. إن هذا التصور غير الواقعى لشخص عبد الناصر هو الذى جعلهم غير قادرين على إيجاد رؤية متسقة لما كان يحدث وهو الذى يبرر من ناحية أخرى، انفتاح باب الحلم على مصراعيه أمام أبطال الرواية، رغم المعاناة والصعوبات اليومية ورغم كل التناقض بين الوعد والواقع . الجميع كان يحلم، (على) ورفاقه ومدرس التاريخ و(مصطفى) أخو فاطمة،

ذلك الميكانيكى المجند فى الجيش. ولعل حلم هذا الأخير كان الأكثر دلالة ونفاذية، رغم سذاجته. فهو يحلم أن يصنع سيارة من بقايا السيارات المحطمة فى مقبرة السيارات، وعندما يسأله (على) عن الهدف من صنع سيارته العجيبة تلك يقول : «سوف أطوف بها العالم كله – كيف؟ – بعد عام .. ربما أكثر .. أو أقل.. سوف يقضى عبد الناصر على إسرائيل ويصبح الطريق مفتوحا عبر الصحراء إلى فلسطين وسوريا وتركيا وبقية العالم.. لا شىء يستطيع أن يقف فى طريق هذه السيارة» (ص ٦٩). هكذا وقر فى نفوس أبناء هذا الجيل اليقين الراسخ فى القدرة على تحقيق كل الأحلام ببساطة. ولا نستطيع أن نغفل أهمية عناصر ودلالات هذا الحلم فى محاولتنا تحديد رؤية الرواية لعاملها. إن مصطفى هذا الإنسان البسيط القوى البدن، الذى يحب مداعبة الكتاكيت الصغيرة، إنما هو نموذج مصغر للشعب المصرى.. فى قوته وبساطته ومهارته كعامل فنى (ميكانيكى) وطيبة قلبه وتحمله الصبور»... «للضباط المتعالين وضباط الصيف الشرسين.. إنه واحد من هؤلاء... الجنود الذين يتصرفون بينهم كالفئران المذعورة» (ص ٦٣) كما كان يحكى. إلا أنه رغم ذلك يمتلك هو أيضا حلمه الخاص الذى لا ينفصل

بأى حال عن الحلم الجماعى. ولكن تبدو المفارقة واضحة ودالة فى العلاقة بين رحابة الحلم واتساعه وبين فقر وتواضع الأداة المستخدمة فى تحقيقه تماما كما كان يحلم مع الجميع بأن عبد الناصر سيتمكن من إزاحة إسرائيل بهذا الجيش الذى يتصرف جنوده، ومصطفى واحد منهم، كالفئران المذعورة. إن فكرة تجميع سيارة من بقايا سيارات قديمة تومئ إلى التلفيق الأيديولوجى وعدم أصالة الطرح السياسى والغريب هو التعويل على هذه العناصر الملفقة المفككة الأوصال فى تحقيق هذه الآمال العراض. وهنا يكمن سر الفاجعة الكبرى التى تمثلت فى الهزيمة. حيث كان الثمن هو حياة مصطفى نفسه وربما حياة من بقوا على قيد الحياة!! فها هو مدرس التاريخ الذى كان متحمسا جاداً يملأه الأمل والطموح ينكص على عقبيه شبه ذاهل «لم أكن أدرس التاريخ، كنت أدرس أكاذيب وزارة التربية والتعليم» (ص ١١٥) وقد هجرته زوجته مدرسة الرسم (لاحظ الرمز فى هذه الصفة) التى كان يتهافت عليها الجميع، إنها صائغة الحلم أو الحلم نفسه، حتى إذا صحا على ملمس الواقع البارد زاغ منه، واتضح أنه كان مجرد حلم. ومن هذه اللحظة أخذت تحل نظرة سوداوية مرعبة للعالم والتاريخ والإنسان أمام

عينيه ، فتوفر على حكاية الأساطير بتفسيرات بشعة مفزعة ملؤها الخيانة «والشبق البهيمى والاحباط. ومدرسة الرسم هذه إنما هى ترديد مقتضب لنموذج (فاطمة)، الذى يستحوز على عناية تفصيل أكبر فى الرواية فقد بدأ حلم (على) البهيج رائعا واعدا وقد تطاول إلى عنان السماء من خلال علاقته بها (رحلات صعود الصهريج والإحساس معها بتدفق الحياة وامتلاك العالم فى زمن الطفولة). وانتهى بأن التقى بها فى مبغى!! وبين هذا وذلك استغرق (على) وقته وجهده فى البحث عنها، حيث كانت تظهر فجأة وتغيب فجأة لقد كانت نموذجا مغلفا بالغموض والالتباس. هذه الطبيعة الطيفية هى ما يجعلنا نذهب إلى أنها رمز للحلم المراوغ غير القابل للتحقق. (نلاحظ أن علاقتها العاطفية بعلى لم تصل إطلاقا إلى التحقق الجنسى، حيث كان يحدث دائما ما يحبط هذا الفعل) بل أن سقوطها الأخلاقى المدوى يجسد مقدار الخديعة ومدى بشاعة الفاجعة التى أدت إلى «انكسار الروح».

هكذا تتحقق بنية الإخفاق كبنية مهيمنة Dominant stracture وقفت وراء عملية بث الأثر المعنوى والتشكيل الفنى، على حد سواء، فى الرواية. إنها بمثابة «رؤية العالم». بتعبير جولدمان –

التى تطرحها الأبنية الدالة، المتمثلة فى العلاقة بين الحياة الخاصة للبطل، والوضع الاجتماعى العام.

إن الرواية بذلك تعد شهادة على حقبة تاريخية بأكملها. أصبحت جزءاً لا يمكن تهميشه من تاريخنا الوطنى، كما لا يمكن أيضا أن نمر عليها دون محاولة معرفة ما صنعته بنا. وهذا ما حاولته هذه الرواية، بنجاح حقيقى، رغم استسلام الكاتب لنزعة غنائية رومانتيكية، كان القليل منها يكفى.

الحرية والجنون
دراسة فى الأدب الروائى عند عبد الفتاح رزق

إن عملية استقراء شاملة لنصوص عبد الفتاح رزق الروائية، تجعلنانكتشف تطوراً واضحاً فى الموقف النفسى والسلوكى لدى أبطاله إزاء الواقع اليومى المعيش. وهو فى النظرة الأعمق واقع تاريخى، من حيث كونه حلقة فى سلسلة من التغيرات التى تحكمها علاقات وديناميات تكمن خلف المظاهر البسيطة التى تتعامل معها الشخصية الروائية. وبقدر قسوة تحولات هذا الواقع، وبقدر خفاء أنساقها وتعقد آلياتها وتجلياتها، بقدر اغتراب الإنسان وشعوره بالإحباط والتشيؤ[1]، الذى يمكن أن يصل به فى مرحلة متقدمة إلى شكل من أشكال الجنون.

ولذلك، نجد أن البناء الروائى فى أعمال عبد الفتاح رزق يقوم على صيرورة العلاقة بين الإنسان والواقع الخارجى، حيث تصطدم رغبة الإنسان فى التحقق الذاتى المستقل، حسب

طموحه الإنسانى المباشر والمشروع معاً، مع آليات أقوى منه وأكثر تعقيداً من إدراكه النظرى الجزئى، مما لا يجعله قادراً على فهم هذه الآليات وتحليلها، ومن ثم القدرة على تغييرها بما يتوافق مع طموحه، أو على الأقل، التعامل مع مفرداتها بما يجعله متوافقا مع غاياتها ومقاصدها، فيصل إلى قدر من التناغم الشعورى مع تداعياتها الحادة.

وهنا تكمن أزمة إنسان عبد الفتاح رزق، التى هى بقدر من التجريد - أزمة إنسان المجتمع البورجوازى الحديث الذى يتعامل مع العالم بمفهوم من «قذف (بضم القاف) به إلى الوجود» - بالمعنى الإكزستنتالى للكلمة - ليجد عالماً قد تم تكوينه وتنظيمه بشكل مؤسسى معقد، وقد حدد له سلفاً وضعيته القانونية والاجتماعية، بل الثقافية، التى لا يستطيع مجاوزتها إلا بالخروج التام على نسق هذا المجتمع، وإلا فعليه الاستسلام للاستلاب الروحى والمادى المملى عليه، وذلك على العكس من إنسان مجتمع العصور القديمة، الذى يحيا فى اتساق مع الجماعة و«تماهٍ مع نسيجها البشرى» - حسب لوكاتش - فيصبح وجوده من وجودها وتغدو قوته وضعفه من قوتها وضعفها، ولذلك أتيح لإنسان هذه العصور تحقيق البطولة

الملحمية من خلال الجماعة وبها. إنها البطولة «مطلقة السراح» في مواجهة الكينونة المقيدة والمستلبة لإنسان العصر الحديث[٢].

إن الصدام مع الواقع الاجتماعي، إذن، هو القدر الذى لا يمكن للإنسان المعاصر مجاوزته، إلا بأن يتخلى عن تشبثه بحقه في تحقيق حريته ووجوده الذاتى المستقل، وهنا تبرز الأزمة الوجودية للإنسان، ومن ثم الجنون بما هو محصلة طبيعية، وكذلك باعتباره الوجه الآخر للحرية المفتقدة على الصعيد الواعى، إنه الحرية السالبة المرتدة إلى الذات، المتحققة فى عالم الشخصية الداخلى اللاشعورى، بعد أن أخفقت فى التحقق فى عالم الشعور والوعى، فيصبح تعبيراً عن نوع من الهزيمة والانكسار الروحى لهذه الشخصية.

لقد تم تناول هذا المفهوم لأزمة الإنسان وهزيمته الوجودية - وإن كان بأشكال مختلفة - فى أعمال كثير من كبار كتاب الرواية العالميين، بدءا من (دون كيخوتة) لسيرفانتس حتى أعمال فرانز كافكا التى تمثلت هذا المفهوم أصدق تمثيل، ومن أعمال زولا وديستويفسكى وفلوبير حتى فيرجينيا وولف وجيمس جويس وناتالى ساروت ومارسيل بروست.. إلخ، ولا ننسى الكاتب الإيرانى صادق هدايت، خاصة روايته الدالة (البومة

العميـاء). كما عالج هذا المفهوم أيضا كثير من الروائيين المصريين، ولعل شخصية «كمال عبد الجواد» فى (ثلاثية) نجيب محفوظ وشخصية «أنيس زكى» فى (ثرثرة فوق النيل) وغيرهما نماذج دالة على ذلك، وكذلك نجده فى أعمال محمد عوض عبد العال وبعض أعمال جمال الغيطانى، خاصة روايته الأخيرة (شطح المدينة)، ويوسف القعيد، خاصة روايته الأخيرة (بلد المحبوب).. وغيرهم.

إلا أن الجديد فى أعمال عبد الفتاح رزق أن مصير الإنسان لا يتحقق بوصفه محصلة لتجربة حياتية محددة، أو نتيجة لنزوع سلوكى أو نفسى مباشر، وإنما باعتباره وضعاً مقدراً ومقرا سلفاً، فغالباً ما تبدأ الرواية عنده بشخصياتها المهزومة بالفعل، ولا يبقى على الحدث الروائى إلا أن يوضح لنا كيف ستتصاعد هذه الوضعية إلى آفاقها الجديدة، ومن ثم يصبح التصاعد الحدثى دائريا فى الحقيقة، لأنه لا يعدو كونه تنويعة من تنويعات الأزمة الإنسانية، مثلما نجد فى روايات : (إسكندرية ٤٧) و(الجنة الملعونة) و(الوليمة)، وأكثر من ذلك أن تدور كل أحداث الرواية فى مستشفى للأمراض العقلية، أو عيادة للأمراض

النفسية، ومن خلال هذه النتيجة الجاهزة تدور الأحداث لتعرف تداعياتها ودلالاتها، مثلما في روايتي (يا مولاي كما خلقتني) و(اغتصاب أوراق مجهولة). وبذلك يصبح هذا المصير جزءا صميماً من الحقيقة الإنسانية لا ينفصل عنها. وبرغم أنه يطرح من خلال سياق سردي مضطرد ومعلل ، فهو لا يشكل ذروة لهذا السرد أو خاتمة لأحداثه، وإنما يصبح هذا المصير ذاته بؤرة السرد وأداته الحدثية، في الوقت نفسه - وسوف نفصل القول في ذلك.

(١)

يبدأ منحنى أزمة الإنسان في روايات عبد الفتاح رزق بتلامس أولي مع الواقع الإنساني - الاجتماعي المصري فيما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، في رواية (إسكندرية ٤٧)[٣]، حيث لا تخفي الرواية توجسها من العالم ولا تتوارى رؤيتها المأساوية له، وإنما تبرز ناصعة لا تخطئها الملاحظة، وإن كانت هذه الرؤية في مراحلها الجنينية الأولى، قياساً بما سيلحقها من روايات. فبرغم

النزوع الكفاحي الإيجابي لـ «بكر» بطل هذه الرواية، فالسياق السردي للحدث يبطل تماماً مفعول هذا المنحى. فأحداث الرواية تبدأ داخل قصر عالي الأسوار أشبه بالسجن منه إلى القصر، تلفه الأسرار وتحيط به الأساطير والحكايات المرعبة، وهو ما يذكرنا للوهلة الأولى برواية (القلعة) لكافكا. ولعلنا نلمح الدلالة التي تضفيها الجملة الأولى التي تبدأ بها الرواية، حيث جاءت على هيئة تساؤل، هو أقرب إلى التصديق والإقرار منه إلى التشكك حول الوضعية الأسطورية المرعبة لهذا القصر وما يحدث فيه: «هل هي حكاية حقيقية؟»، ثم نقرأ بعد ذلك ما يدور على ألسنة الأطفال الصغار الذين يلعبون بجوار سور القصر من الخارج : «هل التهم أصحاب القصر الطفل الذي قفز عبر أسواره ليحضر الكرة التي قذف بها أحدهم إلى داخله؟» وبرغم أن الرواية لا تجيب عن هذا التساؤل، فإنها نجحت في إعدادنا نفسيا - عبر البرولوج الموحي الذي جاء على هيئة حوار بين الأطفال - للتعامل مع الواقع اللاإنساني لسكانه، سواء كانوا سادة أو خدماً. فالسادة يرفلون في النعيم والفساد وممارسة الظلم على خدمهم داخل القصر، إضافة إلى الضعفاء خارجه.

بينما يعانى خدمهم مرارة الفقر وحياة الحيوانات وفظاظة سادتهم وتنكيلهم السادى بهم عند أول خطأ أو بادرة تذمر . حدث هذا ل «زهران» والد «بكر» الذى شنقه السيد على أغصان شجرة زرعها زهران بيديه. وبرغم أن هذا الحدث لم يتم داخل الزمن الروائى، ولكن تستدعيه على الدوام ذاكرة بكر، فإنه يقوم - إلى جانب باقى الأوضاع البائسة والمظالم التى تقع على أسرة بكر - بدور المفجر للتحول الثورى عنده، حيث يلتحق بإحدى المنظمات اليسارية السرية لمقاومة المحتلين والأثرياء على قدم المساواة. وتنتهى أحداث الرواية وقد زج ببكر فى السجن هو ورفيقته ، بينما أمه وأخواته البنات يبحثن عن مأوى وعمل بعد طردهن من القصر إثر القبض عليه. وبالرغم من الدلالة الاجتماعية المهمة التى تطرحها الرواية من حيث رصدها التناقض بين من يملكون ومن لا يملكون، ومقدار الظلم الواقع على الطرف الأخير، خاصة حينما تصل المفارقة الموحية بالظلم والنكران ذروتها بشنق «زهران» على شجرة من غرس يديه!! وبرغم الدلالة الخاصة التى يشعها اسم زهران، إذ يحيل إلى شهيد دنشواى الذى شنق من جراء مقاومته المحتلين، وهو ما

يشى بروح وطنية ثورية تسعى الرواية إلى بثها، برغم ذلك لا يمكننا إغفال مجموعة من الشواهد التى تؤكد أن هذه الدلالات لا تمثل الرؤية الفنية التى تجرى حولها عملية «التبئير»(٤) داخل الرواية. فبرغم التطور الذى يتم من حيث انتقال جماعة الخدم من وضع الاستكانة والاستسلام إلى وضع المقاومة والصراع ممثلة فى شخصية بكر، فإن المكان الروائى لا يتبدل كثيراً فى بداية الرواية عنه فى نهايتها، بل إنه فى النهاية يصبح أكثر وضوحاً فى دلالته المأساوية، فالقصر الذى هو أشبه بسجن يستبدل به فى النهاية سجن حقيقى يزج فيه ببكر ورفاقه الآخرين. وهو ما يوحى بالحركة المراوحة التى لا تجاوز الحالة البائسة نفسها، إن لم تزدها كثافة، يضاف إلى ذلك أن دخول بكر السجن لم يتم بسبب القبض عليه أثناء مظاهرة أو أثناء توزيع المنشورات مثلاً وله فى ذلك تجارب مليئة بالتوتر والهلع. ولكنه يتم بسبب وشاية قائد المجموعة به وبرفاقه !! وهو ما يزيد الإحساس بعبثية الكفاح والنضال، فالضربة جاءت من حيث لا يمكن لأحد أن يتوقع أو يتصور، كما أنه لا يمكن اتقاؤها أو تفاديها على أى نحو، وهو ما يؤكد الإحساس بقدرية الهزيمة،

وأن أزمة بكر وهزيمته جزء من قدره الوجودى. يفاقم من هذا الإحساس المأساوى دلالة العنوان على صعيد الزمان: (إسكندرية ٤٧). فعام ١٩٤٧ عام كوارث وفواجع حقيقى، فهو عام الكوليرا الذى حصد فيه عدد هائل من المصريين، كما أنه عام تقسيم فلسطين على المستوى السياسى الذى تحاول الرواية أن تطرح أحداثها من خلاله وفى إطاره هذا، غير أن هذا العام أيضا عام انقسام الحركة اليسارية التى انتمى إليها بكر ووجد من خلالها طريق الخلاص، فأية سخرية أكثر من ذلك. وبرغم محاولة الرواية بث نهاية محملة بقدر من الأمل على طريقة النهاية السعيدة، بأن يتلقى بكر فى سجنه خبر إلغاء المحاكم المختلطة، وهو ما تم فعلاً عام ١٩٤٩ فتثور ذكرياته وآماله، فإنه كان قد خسر فعلياً كل شىء تقريباً ولا يزال يراوح فى السجن ولا يزال ثأره جاثماً فوق صدره. ومن ثم تصبح الجملة الأخيرة محملة بدلالات كثيفة على أكثر من مستوى فى هذا الصدد : «الصمت.. والخواء.. والذكريات.. وعيون زهران المفتوحة.. فمتى يخرج من هنا.. متى؟» إن هذا المونولوج يؤكد ما ذهبنا إليه من تصور لتوحد المكان فى البداية والنهاية، وعودة الروح إلى

انتكاسـها فى النهـاية كمـا كـانت فـى البـداية. فـهل هـى حـكاية حقيقية؟ كما تقول الجملة الأولى فى بداية الرواية، أم أنها حـالة المعـاناة الوجـودية القـدرية التى كـتب على الإنسـان – سـيـزيف العصر الحديث – أن يقاسيها بمقتضى كينونته الإنسانية؟

(٢)

تتفـاقم هذه الأسئلة وتتصـاعد حدتهـا وتتكثف دلالتهـا بصـورة أكثـر إيحـاءً فى رواية (الجنة والملعون)[٥]، حـيث نلاحظ انتـقـالة أسلوبيـة – فنيـة وفكرية واضـحـة، أبرز مظاهرها التـخلى عن ضمير الغائب الذى يتحدث به الراوى معلقا على أحداث العمل، بينمـا هو منفـصل عنه، لنجـد هنـا ضـمـيـر المتكلم، الذى يـعنى الانتـقــال من الرصــد الموضــوعى والرؤية المحــايدة للعــالم والشخصيات، إلى الذاتية والرؤية التى تنطلق من العالم الداخلى للذات الروائيـة، وهو مايعنى أننا قد أصبحنا داخل منطقة أقرب إلى تداعى الرؤى والانطلاق غـيـر المحـدود للخـيـال. وتلك أولى أشكال الانفـصـال عن العالم الخـارجى وعدم التقـيد بمنطقه أو

مكوناته «إما يأسا منه أو استغناء عنه»[٦] كما تقول الناقدة المجرية هـ . ساس أنا ماريا H. zàsz Anna Maria ؛ حيث لا تجد الشخصية هنا ملاذا من عذاباتها وآلامها إلا بأن تخلق لنفسها عالما خياليا تحقق فيه كينونتها المهدرة وطموحاتها المجهضة. غير أنه حتى فى هذه الحالة لا ينجح بطل عبد الفتاح رزق فى تجاوز بؤسه الأرضى المادى، فيطرد من جنة الخيال، ليعود «ملعونا» كما بدأ من أيام آدم الذى خرج من الجنة - حسب القصة الدينية.

وبرغم الاستطراد والتطويل الذى أدى إلى قدر من الترهل فى هذه الرواية، وهو الأمر الذى نتج فى ظنى عن أنها كتبت فى الوقت نفسه الذى كانت تنشر فيه أجزاؤها مسلسلة فى مجلة «صباح الخير» ، فقد وضعت هذه الرواية أيدينا على تنويعة أخرى من تنويعات العذاب الإنسانى، الذى يستمد أسبابه الرئيسية من التكوين الروحى الإنسانى الطامح بالطبيعة من جانب، وكذلك من قسوة الواقع المادى الذى يسحق هذا الطموح بعنف بالغ ومن هنا تبرز أمامنا شخصية «صابر» البطل الذى يشى اسمه بمقدار بؤسه الممتد فى القدم والذى لا أتصور أنه

قد وضع بالمصادفة، إنه موظف بسيط يعانى الاحتقار والفقر وانكسار الأحلام، إلا أنه - حسب السياق الروائى - يتلقى دعوة للذهاب إلى منزل فى شارع يسمى «شارع الفردوس» والدلالة واضحة تماماً، إنها الجنة التى يحدها عالم من الجمال الخاص والمتعة الحقيقية التى تلبى احتياجاته الجسدية والروحية والعقلية كافة. وبرغم رومانسية الجانب العقلى المتمثل فى الفتاة التى أسماها «حكمة» ، بما لا يتناسب مع احتياجات عالمنا المعاصر، فإنها كانت كافية لإكمال جوانب المتعة والجمال المختلفة التى أحاطت ببطلنا وأدت إلى نجاحه المبهر فى عمله وحياته الواقعية، غير أنه لم يقنع بكل ذلك وأراد أن يكون رئيساً للمكان وأصحابه، مما أفسد اللعبة كلها، ومن ثم عاد ملعوناً من حيث أتى.

إن هذه الرحلة الخيالية - برغم أنها تستمد بعض عناصرها من أعمال كلاسيكية مثل : (الفردوس المفقود) لميلتون و(يوتوبيا) توماس مور ورحلات روبنسون كروزو - تحمل كذلك ملامح محلية، قومية وطبقية واضحة فبطلها كما تصور الرواية، يحمل صفات الموظف المصرى الذى يطرح هنا بوصفه نموذجاً

للإنسان بصفة عامة، حيث ما إن تتوفر فى يده السلطة حتى تتحرك فيه شهوة السيادة والسيطرة على الأدنى منه، وهم بدورهم يقابلون سيطرته باستكانة شبيهة، ريثما يحصلون على السلطة وهكذا دواليك، وهو الأمر الذى يجعل صابر يتشبث باستكمال هذه السيادة فى عالمه الخيالى، فتكون نهايته ونهاية عالمه معاً. بذلك يخطو عبد الفتاح رزق خطوة أبعد مما طرحه فى روايته السابقة، فى مجال بحثه فى أزمة الإنسان. فإذا كانت أزمة بطل (إسكندرية ٤٧) ناتجة عن وقوعه ضحية لطموحه فى التحرر فى مواجهة قوة عاتية لا قبل له بها، فإن أزمة «صابر» هنا ناتجة – إلى جانب ذلك – عن نقص وتشوه أخلاقى وروحى مركب فى تكوينه، ومن ثم يصبح بؤسه غير مستحق «للشفقة والعطف» اللذين يتولدان تلقائيا فى الرواية السابقة التى تحمل ملامح تراجيدية واضحة، إننا نحصل هنا على هجائية ساخرة من الإنسان ومن ضعفه الروحى، بما يجعلها تحكم عليه – حسب الرؤية الميتافيزيقية التى تستعيرها – بأبدية المعاناة والعذاب. وعلى ذلك، فإن هزيمة البطل وإدانته هنا إنما هى هزيمة وإدانة للنوع الإنسانى بأكمله ، تدلل الرواية على ذلك

بالمشهد الأخير الذى يبرز الذات التى تضخمت بأوهام السيادة والتفوق عند البطل حين يقول :

«أطرق الباب بكلتا يدى..

يظل الباب موصداً فى وجهى دون مجيب..

أنادى.. أصيح.. أصرخ.

أنا أستاذ الكل.. أنا رئيس مجلس إدارتكم..

أبشروا (...) لماذا لا تفتحون».. إلخ.

(٣)

تتواصل هذه الرؤية وتتسع دائرتها فى رواية (الوليمة)[٧] . فبدلا من فرد واحد يحتل مساحة الضوء البؤرية، كما فى الروايتين السابقتين، إذا بنا أمام بانوراما واسعة تشمل قطاعاً اجتماعيا بأكمله. يتبدى ذلك من خلال مشاهد متقاطعة ومتقطعة بما يشبه المونتاج السينمائى، بما يتيح الإطلال على عوالم بالغة الغنى لكل شخصية وعوالمها الداخلية وأحلامها وتداعياتها المعنوية - الروحيـة والفكرية الخاصة، وتقاطعاتها مع

الشخصيات الأخرى، كل ذلك فى بناء روائى معقد ومحكم حقيقة. يتمثل هذا القطاع الاجتماعى فى أسرة من الطبقة الجديدة الانفتاحية الصاعدة، التى استطاعت تأمين الاحتياجات المادية لأبنائها، ولكنها أبدا لم تستطع تلبية احتياجاتهم الروحية، فأخذوا جميعاً فى التخبط والدوران حول الذات. فهناك الأب الذى بدأ راتقاً للأحذية فى أحد أحياء القاهرة الشعبية، ثم أصبح مليونيراً «يمتلك نصف القاهرة» ، والآن يدور وراء الجميلات والعشيقات من القاهرة إلى الإسكندرية إلى بيروت. وهناك الأم التى كانت تحب شخصاً آخر أكثر احتراماً ولكنها لم تنله فأصبح عليها أن تعانى من خيانات زوجها وفراغها الروحى والمادى، فأخذت تعوض كل ذلك بحلقات الزار والاختلاء بخطابات حبيبها السابق، والابن المهندس الذى يطلق زوجته بعد خياناته المتكررة لها، وتكون كل مشكلته بعد ذلك هى كيفية استعادتها بعد أن ارتبطت بآخر ، ثم هناك الابنة الأولى طالبة الحقوق التى لا تعرف ماذا تريد من عالمها بالضبط، كل ما تدريه هو أنها تتقلب بين أحضان أصدقائها الذين يشاركونها الانحطاط والضياع. ثم هناك الابن الثانى طالب الطب، وهو

الوحيد الذى يعى مقدار الكارثة التى حاقت بأسرته وعالمه وطبقته فيهرب إلى قراءة التاريخ، ولكنه - للمفارقة - لا يقرأ إلا حكايات الظلم والقتل والعنف والخيانة، التى تعد معادلاً - من نوع ما - لما يحدث فى عالمنا المعاصر، فيقرر الهرب إلى منزل جدته فى هذا الحى الشعبى الذى لا يزال يحتفظ ببعض من أصالته وتماسكه. وهذا الهرب متسق تماماً مع هروبه إلى كتب التاريخ، فهل تنطبق كوارث التاريخ التى يقرأها، من حيث الدلالة، على حقيقة الحى الشعبى فيصبح هروبه عبثياً؟ إن الرواية بذلك تقيم تقابلاً بين عالمين نقيضين، عالم ينتمى إليه أفراد هذه الأسرة بأصولهم الشعبية وعالم يتمسحون به ويتعلقون بأذياله، فهل سيستطيعون المواء مة بينهما. إن فشلهم فى ذلك هو الذى ستترتب عليه الحالة العدمية والتمزق الروحى الذى ألم بهذه الأسرة، هذه الحالة العدمية تمثلها أصدق تمثيل الابنة الصغرى، طالبة طب الأسنان (نورا)، التى تعد محصلة لكل إحباطات وتفاهات هذا العالم. فهى لا تجد لها دوراً إلا التعليق على أحداثه وكوارثه، وربما التشفى فيه. وهى شخصية ليس لها عالم داخلى فحياتها خالية من الطموح أو الألم أو

السعادة، كل آلامها وسعادتها - إن وجدت - تأتى من خلال ما يحدث للآخرين، إنها المعلق المحايد بارد الأعصاب الذى يرصد العالم دون أن يكون له دور مباشر فى صنع أحداثه أو حتى الانفعال بها، فقد انفرد الآخرون بالفاعلية التى كانت كافية لأن تملأ حكاياتها وأحداثها المثيرة كل فراغ حياتها، فإذا بها تتعطل لديها ملكة الفعل والقدرة على الحلم والطموح، خاصة أنها قد شهدت النهايات المحبطة لأحلام كل المحيطين بها، وعلى الوجه الأخص والدتها التى تعد نموذجاً مجسداً للفشل والألم ، وبقدر عمق ارتباطها بأمها يتعمق لديها الإحساس بالعبث والعدم . إن هذا التكوين الإنسانى الشائه، إذن، هو ناتج عدم الاستواء الروحى والفقر المعنوى وشبح الفشل الذى يطارد كل المحيطين بها. تقول فى مونولوجها - الذى جسدته على هيئة مذكرات - فى نهاية الرواية :

«نورا تذكرت نفسها أخيراً، ولكن ما المانع وكل واحدة لها حكاية. أخاف أن أتعلق بوهم فينتهى بى الحال إلى «أم كرم» (تقصد صاحبة حلقة الزار التى ترتادها أمها) وإلى دفوف وأناشيد

زينهم (حيث يقع الزار)، «ضحكوا عليكى يا عبيطة» فليضحك من يشاء يا سامية [أختها الكبرى] ، أنا نفسى أضحك.

هل يستطيع أحد أن يخبرنى حقيقة الفرق بين الضحك والبكاء؟!».

هذه الحالة العدمية إذن هى محصلة التجربة الروائية التى يسوقها كاتبنا، وهو بذلك يواصل تطبيق نظرته لإنسان عصرنا الضائع العاجز عن تحقيق حلم الفضيلة.

بيد أن الفارق الرئيسى الذى يجعل هذه الرواية مختلفة عن الروايتين السابقتين - واللاحقتين كما سنرى - هو أنه يعلل هذه النظرة وسببها بوضعية وظروف اجتماعية محددة، هى شهوة التملك المصاحبة للانتقال الطبقى الفجائى من وضع ما دون حد الكفاف إلى قمة الثروة والنفوذ. نجد شهوة التملك تلك تأخذ طابعاً مرضياً لدى عميد هذه الأسرة الذى لا يكف عن مغامراته العاطفية فى عالم النساء، جنباً إلى جنب مع مغامراته فى سوق المال والأعمال، فالمرأة بالنسبة له - كما تقول الرواية : «مثل سيارته وهو مثل حقيبة يدها». فهو يستمتع بها ويمتلكها

ولا يجد غضاضة فى استبدالها كلما وقعت عيناه على الأجمل ، تماما كما يصنع هذا مع سيارة أو صفقة أو عملية تجارية. وهو يمارس ذلك مع زوجه بالقدر نفسه الذى يمارسه مع عشيقته وصال» – الفنانة المغمورة التى تطمح فى الإفادة من أمواله فى أن تكون بطلة فى أحد الأفلام. ومن ثم تتسرب هذه الحالة إلى باقى أفراد الأسرة، بتنويعات مختلفة. الغريب أن انحرافات كل منهم يعلم بها الجميع ويتواطأ عليها الجميع كذلك، فيغلف الزيف كل شىء ويتعامل كل مع الآخر على أساس قاعدة – ما أسمته الرواية – «المستور المكشوف أو المكشوف المستور»:

«إلى هذا الحد يتقنون اللعبة بكل أبعادها، المهم أن يظل الأب أبا وتظل الأم أماً، وأن تكتمل صورة الأسرة فى برواز ذهبى يخطف عيون الناس، ويشغلهم البريق عن التأمل – ولو للحظة قصيرة – فى التفاصيل الحقيقية للصورة وحتى لا يتعرفوا على بشاعة أن كل واحد منهم ليس هو حقيقة هذا الذى يبتسم ، وليست حقيقة تلك التى تحيط بيدها فى حنان كتف الواقف

بجوارها».

تقيم الرواية تقابلاً بين عالمين متوازيين ومتجابهين ، فى آن، عالم البراءة والنقاء المتمثل فى الحى الشعبى الفقير ومنزل الجدة المتمسكة بالأصالة وطهارة الزمن القديم، والتى لا تنى تعبر عن رفضها لمسلك ابنها وأسرته وعالمه، عالم البراءة هذا، فى مواجهة عالم الثروة والانفلات الأعمى لشهوة التملك التى تنفلت معها كافة الشهوات المدمرة. هذا التقابل بقدر ما يعنى إدانة هذا العالم الأخير، يخلق أيضا مجالاً لتمجيد الانسحاب والهروب وليس المواجهة والتغيير. إن «حمادة» طالب الطب، لا يتفوه بكلمة احتجاج واحدة مع أى من أفراد أسرته، ولم يحاول كشف الوئام الزائف الذى يغلف حياتهم وعلاقاتهم، وهو بذلك يلتقى معهم فى أن يخلق شرنقته الخاصة حول نفسه، وينسحب من عالمهم بمفرده، الفارق الوحيد بينه وبينهم، هو أن نزوعه الاعتزالى وخروجه من المنزل الذى يشبه خروج سكان البدروم فى مسرحية (الناس اللى تحت) لنعمان عاشور، وخروج نورا فى مسرحية (بيت الدمية) لإبسن يكشف مقدار ما وصل إليه تعفنهم وزيف حياتهم، لذلك تتخلق ضده كراهية دفينة لم تفصح

عنها الرواية مباشرة، بل إن الجميع يحبونه ويخصونه بإعزاز ظاهر، فقط نعرف ذلك من الحلم الذى رأته الأخت الكبرى (سامية) والذى جاء منه عنوان الرواية (الوليمة) :

«لم تكن تدرك أنها تحلم .. كانت الأم تدعوهم جميعا إلى العشاء. لم تر أمها أبداً كما رأتها فى تلك اللحظات كانت قد استطالت وأصبحت تقرب أباها فى الطول وكانت تمسك فى يدها اليمنى سكيناً كبيرة من النوع الذى لا يصلح إلا للذبح. أما أبوها فكان يبدو وكأنه فقد أناقته ورقته وتحول إلى إنسان آخر تبرق عيناه وتنغرس أنيابه فى شفته السفلى (....) فور أن تم استبعاد الغطاء الضخم ظهر العشاء عبارة عن جسم آدمى مشوى منزوع اليدين والساقين ولكنه غير منزوع الرأس. تفرست فى الوجه، ضمرت ملامحه من أثر الشواء وعرفت على الفور أنه وجه أخيها «حمادة».

وكانت «وليمة» كبيرة أكل منها الجميع دون استثناء بتلذذ.
وترى (سامية) في حلم آخر أن الجميع قد نصبوا محكمة لمحاكمتها عن ما اقترفته، فإذا بها تتساءل: «أين (حمادة)؟ هل هو المجنى عليه هذه المرة أيضا؟».

إن (حمادة) طالب الطب، إذن، هو الرمز المفارق لما عليه هؤلاء من خسة وبشاعة وتورط في الأوحال، فهو النقيض، وهو لذلك مكروه حتى وإن بدا غير ذلك. ومن ثم كان عليه أن ينسحب . ولكنه انسحاب الفئران قبل أن تغرق السفينة، كما أنه انسحاب إلى عالم أكثر غربة عنه، فهو يكاد – كما تقول الرواية – «يرجع به مئات السنين إلى الوراء» ، من حيث تخلف الحي واكتظاظه، حتى إنه تردد في استكمال مشروعه بالانتقال إليه، إلا أنه كان قد اتخذ قراره «ولابد أن يمضي فيه حتى النهاية» كما تقول الرواية. إن هذا يعني أنه يمكن أن يكون قد تورط في هذا الاختيار، وأنه كالمستجير من الرمضاء بالنار، كما أشرت، فهذا الحي القديم هو سليل هذا الزمن الذي يقرأ عنه في كتب «ابن إياس» و«ابن تغرى بردى».. إلخ. وهو زمن انحطاط حقيقي مليء بالمظالم والنكسات والتخلف ، فهو إذن محاصر وعليه أن

يختار بين شيئين. يمكننا إذن أن نقول إن تلك هى وضعية الإنسان الأمثل الذى تطرحه الرواية وتلك هى رؤيته للعالم.

إن هذه الرؤية العدمية تنسحب أيضا على (سامية) طالبة الحقوق الباحثة عن الحب والحرية، ولكنها، أبداً، لا تحصل إلا على الخسران والنكال، إنها رجيمة ومدانة من الجميع، حتى الذين يمارسون انحرافاتها، مما يجعلها تحيا فى كابوس دائم مزعج وأحلام مليئة بالشهوة والعنف والدم، مما يجعلها على مشارف الجنون، وليست مصادفة أنها تتصور نفسها دائماً جسداً بلا رأس.

هكذا تكتمل دائرة البؤس المصاحب للثروة والرفاه المادى حول هذه الأسرة، فهل هناك ارتباط شرطى بين هذين العنصرين داخل الرواية ؟ إن الارتباط بينهما ليس ارتباط سبب بنتيجته، ولكن ارتباط العامل المرجِّح بمرجوحه، فالظلم والقهر والأنانية وشهوة التملك قديمة وقارة فى نفس الإنسان حسب الرواية وما تورده من المقتطفات التى أشرت إليها، أما الثروة فهى، فقط ، قد تثير هذه النوازع وتجعلها تستشرى بما يجعلها مدمرة لأصحابها خاصة حين يفتقرون إلى قدر كاف من النبل.

وبرغم أن الرواية لا تتحدث حتى نهايتها عن كوارث ذات بال، إلا أننا نستطيع أن نتنبأ بمصير هؤلاء البشر وأن نتعاطف مع هذا المصير، برغم كل شىء.

(٤)

فى الروايتين التاليتين (يا مولاى كما خلقتنى)[٨] و(اغتصاب أوراق مجهولة)[٩] يصل هذا الانهيار إلى أقصى مداه، إلى الجنون الحقيقى، وذلك بعد أن وصل التناقض بين الفرد والمجتمع إلى نقطة فاصلة لم يعد من الممكن تسويتها أو التراجع عنها.

وهنا نرانا قد عدنا مرة أخرى إلى ضمير المتكلم، حيث الرواية عبارة عن مونولوج واحد طويل تسرد فيه الشخصية، بلغة حالتها، صيرورة وضعها وتحولاته الحدثية والروحية، وهو ما يجعلنا نحصل على وثيقة بالغة الصدق والأصالة ، تنطق بلسان البطل - الحالة، الذى أصبح يرى العالم كله فى داخله وليس خارجه، وما الخارج إلا مثير لهذا العالم الداخلى الذى

استأثر وحده بالأهمية والفاعلية. هذا فى الوقت الذى انحصر فيه المكان فى عيادة للأمراض العصبية أو مستشفى للأمراض العقلية، مما يؤدى إلى ازدواج الحصار المضروب حول الشخصية، ما بين حصار روحى ومعنوى وحصار مكانى، وهو ما يجعلها أكثر إحساسا بالمعاناة، ومن ثم أكثر حدة فى تناولها وتفاعلها مع الحدث، ولكنها إلى جانب ذلك أكثر مدعاة للتعاطف لأنها بالفعل والنتيجة تمثل نموذجاً واضحاً لحالة سيزيفية كتب عليها أن تعانى للأبد تحت وطأة عالم قاس، كالقدر الأعمى لا يرحم، فيصبح الملاذ كابوس الخيال الذى لا ينى يجدد غربته ويفاقم آلامه.

نرى هذا المضمون فى رواية (يا مولاى كما خلقتنى) التى يجسد عنوانها المصير الذى آل إليه إنسانها، فقد خسر كل شيء بعد أن كان حائزاً كل شيء. اللقب العلمى والاسم الرنان فى عالم الطب النفسى والعيادة والمنزل والزوجة والأبناء.. إلخ، فإذا به هو نفسه مريض نفسياً، لا يمتلك شيئاً، وبعد أن كان يأمر فيطاع أصبح يؤمر وعليه أن يطيع وإلا «فالحقنة» ماثلة. إن المفارقة الكامنة فى هذه الوضعية هى نفسها مفتاح الدخول إلى

عالم الرواية. تبدأ مأساة (الدكتور نظمى) بأن تطلب زوجه الطلاق بعد خمس فتيات جميلات أنجبهن زواجهما الذى دام خمسة وعشرين عاماً، والقضية ليست فى ذلك تحديداً، ولكن فى أن من اختارته ليكون زوجاً لها إنما هو شخص جاهل من أغنياء الانفتاح والسوق الحرة يسمى (الدكش) ، حيث يلهب خيال الجميع بسيارته الفارهة وأمواله وهداياه الباذخة، وهو ما يجعل (الدكتور نظمى) يشعر بإهانة حقيقية، ثم تتوالى الكوارث، حيث يتحول فجأة من فاعل فى حياته وحياة الآخرين إلى مفعول به، بعد أن فقد توازنه النفسى: يتولى (الدكش) تزويج بناته هو الواحدة تلو الأخرى حسب مقاييسه ويتصرف معهن وكأنه قد امتلك مصائرهن وأصبح مسؤولا عنهن، حتى إنه ذهب مع صغرى البنات إلى المدرسة عندما طلبوا حضور ولى أمرها. إن (الدكش) يسد عليه كل منافذ الحياة ويحاصره فى كل مكان، حتى إن زوجه وبناته أخذن يتحدثن بلسان (الدكش) ويستخدمن مفرداته: «الفلوس، البوتيكات، حسابات البنوك، المكسب،.. إلخ، مثل أن تقول الزوجة (السابقة):

«كنت فأكرة إن السوق ده حاجة سهلة، لكن ياه
كله عايز ياكل كله.. فين وفين لما عرفت آكل أنا
كمان. تفتكر أنا رصيدى كام فى البنك دلوقتى؟
موش حتصدق.. هو يعنى موش أرانب كتيرة..
لكن أهو شوية أرانب.. وحاقولك حاجة تفرحك
.. كل بنت من البنات لهـا حســاب فى البنك
دلوقتى..».

إن ما يؤلم (الدكتور نظمى) حقيقة هو أن هذا (الدكش)قد استطاع - خلال فترة قصيرة - أن يخترق عالمه وأن يؤثر فى كل من التقى بهم من أسرته والمحيطين به، فى حين فشل هو طوال عمر بأكمله أن يرسى داخلهم ما يجعلهم يصمدون أمام عالم «الدكش» بمغرياته، حيث استطاع تحويلهم من بشر إلى أن يكونوا مجرد «فم أوسع من فم التمساح لالتهام كل شىء.. كل شىء!» حسبما يصور «الدكتور نظمى». وتتفاقم أزمته أكثر عندما يتصور أن «الدكش» يتمدد ويتوسع ليبتلع الوطن بأكمله.. «الدكش يسد علىّ كل الطرق.. خريطة مصر أصبحت مزدحمة بالمدن التى تحمل اسمـه.. تعالى انظرى مـعى إلى الخـريطة.

دققى فى الدوائر الحمراء بين بورسعيد والقاهرة».

إن شخصية الدكش بهذا التصوير قد تكون مشابهة من حيث التكوين والدلالة لشخصية (مصطفى سالم) فى (الوليمة) ، إلا أن الفارق هو أن زاوية الرؤية لكل منهما مختلفة، (فالدكش) يبرز رمزاً لكل عناصر القبح والتشوه المادى والأخلاقى الذى انتاب المجتمع المصرى، حين سيطر جهلاؤه وأفاقوه على ثروته، فكان الضحية هم مثقفوه وشرفاؤه.

من هنا يمكن أن تكون الرواية محملة بدلالة اجتماعية واضحة، إلا أن مسلك البطل تجاه ما يحيق به هو الذى يدعو إلى التأمل: فهو يتصور الأوضاع القائمة فى إطار سيريالى متوافق تماما مع حالته التعيسة الرمادية، فهناك المدينة التى تختفى منها الجدران ومن شوارعها الأرصفة، وحتى الشوارع نفسها فهى بدون أرضية لسير السيارات.. فكل شىء مقلوب ولا معقول.. وهو يتوقع لذلك أن يداهم الزلزال هذا العالم :

«أحس بنفس إحساس الكلاب إن الزلزال
وشيك الوقوع.. سيموت كل الناس كما ستموت
الكلاب.. القطط وحدها ستكون قادرة على

البقاء.. لا لأنها بسبعة أرواح.. ولكن لأن الذى
سيحدث هو من تدبير القطط.. يجب أن يسارع
الكل بمغادرة تلك المدينة قبل أن تنتصر
القطط».

إن القطط كما هو واضح هى الرمز الذى قرر أن يرمز به للدكش وربما قصد استعارة عبارة «القطط السمان» التى كانت شائعة أواخر الستينيات، على أية حال فالعلاقة قائمة، وهى أن من يدبر هلاك هذا المجتمع إنما هو واقع فى خصومة شخصية مع (الدكتور نظمى) ومن ثم حقت عليه لعنته ومقاومته ليس من أجله فقط ولكن أيضا من أجل ما يؤمن به وينتمى إليه، إلا أن الغريب أن طابع المقاومة هناسلبى وهروبى تماماً، فأمله الوحيد فى الانسحاب من المدينة وليس مقاومة القطط أو إبادتها، وهو ما يذكرنا بمسلك (حمادة) طالب الطب فى رواية (الوليمة)، فالرؤية متسقة تماماً من كليهما. ويتضح هذا النزوع الهروبى المتعالى فى حلم (الدكتور نظمى) الذى يتصور أنه سيخلصه من هذا الكابوس الفظيع..

« لا أتطلع إلى «يوتوبيا» أضع لها كل المقاييس

وأبعد عنها الشياطين والأشرار والمعتزين
بالأنياب.. ضرورة هؤلاء تأتى قبل ضرورة أن
يكون كل شىء على ما يرام.. تمام.. فليس
أخطر من خداع النفس.. آه.. كل ما أريده هو
أن أصعد جبلاً عالياً يطل على كل ما فى
«الغابة» (...) لن اكترث أن يسدل الظلام
ستائره على كل العالم.. تكفينى تلك الأضواء
المتناثرة لأقول هنا حكاية.. وهنا حكاية.. على
طريقة هنا مقص وهنا مقص.. وفى النهار.. فى
ضوء الشمس .. سأرى الجميع.. سأرى
الملائكة وهى تتهادى بكل البراءة.. فليفعل كل
من يدب على الأرض ما يريد.. يكذب.. يزور..
يختلس (...) فأنا أراه من فوق الجبل مجرد
حمل وديع لا تعنينى أسراره وفضائحه».

وهكذا ، فالتخلص من المأساة هو التعالى عليها فتصغر ويقل شأنها. إننا لا نتعامل مع هذا القول على أنه مجرد هذيان أحد المجانين، ولكن على أنه نزوع إنسانى فى مواجهة تحد مصيرى

يستهدف وجوده الشخصى المادى والمعنوى. لذلك نجد أنه نوع من اليأس الشديد والعجز عن المواجهة والمقاومة.. انظر إليه وهو يواصل : «أنا لا أهرب من فضلكم. كل الحكاية أن ما أعرفه عنكم فظيع.. فظيع.. وما عرفته منكم أكثر فظاعة..». إن هذا الانسحاب والهرب إلى جانب ذلك، هو أيضا بحث عن الحرية المفتقدة والذات المهدرة فى عالم أصبح يبغضه.

(٥)

على نحو مماثل وربما أكثر إيجابية جاءت بطلة رواية (اغتصاب أوراق مجهولة). إنها هى الأخرى ضحية لواقع ظالم لا يرحم ولا يتنازل عن أن يسحق إنسانه حتى يفقد ذاته، ولكن هذا الواقع ليس مجرد الواقع الاجتماعى الذى يتميز بقسماته الطبقية الموضوعية الواضحة، إنه هنا واقع الإنسان بما هو كذلك، (وهو ما يجعلنا نتذكر ما قلناه عن رواية «الجنة والملعون»)، من حيث هو ظالم بطبيعته وقاس بتكوينه، فلا يبقى أمام ضعافه إلا الجريمة أو الجنون. وقد نلمح هذا فى بطلتنا

مدرسة الفلسفة وعلم النفس (ليست مصادفة أنها تشترك فى ذلك مع الدكتور نظمى) التى تقوم بتدوين تجربتها كتابة بطريقة سرية، ومن ثم أصبحت لدينا هذه السيرة. حيث تكونت لدينا.. من خلال تقاطع علاقات بطلتها مع الآخرين:. بانوراما حقيقية لمأساة إنسان هذا العالم، الباحث عن حريته حتى وإن كلفه ذلك أن يفقد كينونته. لقد نشأت فى بيئة فقيرة، توفى أبوها وتزوجت أمها من رجل كالحيوان، وبذلك انفتح باب الجحيم ولم يغلق، أحبت فى صِباها وأخفق حبها، وعندما تزوجت فى شبابها لم تجد إلا حيواناً أسود لا يمتلك إلا عضلات (فهو مدرس للتربية الرياضية)، إنه كابوس الواقع الذى لم تقو على احتماله، وعندما ولدت منه جاء طفلها أسود مثله، فقتلته، وهى طوال الرواية تنكر ذلك وتداوم السؤال عن طفلها. إن أزمتها الحقيقية فى ذكائها الحاد وشعورها المرهف، وهو ما جعل إحساسها بالظلم والقبح والوحشية مضاعفاً، وعندما قتلت طفلها كانت بذلك تقطع آخر خيط يصلها بهذا العالم، فلم تعد تقوى على الحياة فى إطاره. تقول لصديقتها التى تدفعها إلى الهرب من المصحة: «الهرب لم يحل المشكلة العالم فى الخارج كله وحوش». وهى لذلك تخلصت

من العالم كما حاول (الدكتور نظمى)، ولكن دون تعال عليه، بل بإشفاق ورثاء له، وهى لذلك تحاول فهم أسباب مأساته وإمكان حلها على طريقتها وحسب منطقها الخاص، إن أزمة بلادنا أنها تقع فى أفريقيا المتخلفة (نلاحظ أن زوجها وطفلها كان لون وجهيهما أسود) ولذلك يحتوى مجتمعنا كل هذه الوحشية والبدائية، وقد آن لمصر أن تنهض، وهى لذلك تضع مشروعاً كالذى وضعه الدكتور نظمى، مع اختلاف جوهرى، هو أن مشروعها ليس هروبيا، بل إيجابياً فعالاً: «ستترك المملكة الوادى المهترئ لتنطلق إلى الأطراف.. إلى قمم الجبال الشرقية، ابتداء من المقطم وحتى برنيس.. وإلى جوف البحرين الأحمر والأبيض».. إلخ . ومن هنا تبرز أزمتها باعتبارها الإنسان المثقف المغترب الذى يواصل برغم ذلك الحلم بعالم أفضل – وذلك بخلاف هامشية الدكتور نظمى بطل (يا مولاى كما خلقتنى) – تتحقق فيه الحرية، حتى وإن كان ذلك عن طريق الجنون، فالجنون، هنا تحديداً، حرية وإن كانت على نحو آخر.

(٦)

هكذا تكتمل ملامح أزمة الإنسان فى روايات عبد الفتاح رزق وتتعدد بمقدار تعدد مناخ وأوضاع الوجود الإنسانى، حيث تمنحنا مجتمعة - رؤية قاتمة مأساوية للعالم، تحتل بنية «الإخفاق»[١٠] بؤرتها وتهيمن على بناها الدلالية الأخرى، من حيث كونها «بنية مركزية دالة»[١١]. وهو ما يعكس موقفاً فنياً رافضاً للواقع ومغترباً عنه وعاجزا عن تغييره فى الوقت نفسه. وهذا ما يفسر لنا هيمنة الرموز والموتيفات المغلقة والمحبطة التى تسهم فى بلورة بنية الإخفاق تلك.

لذلك، فإن روايات عبد الفتاح رزق لا تقدم شخصية بطولية من أى نوع، وفيما عدا بطل رواية (إسكندرية ٤٧) فأبطاله لا يقاتلون - ثم ينهزمون أو ينتصرون، وإنما هم مستلبون مغتربون منذ البدء، لذلك فإن تعاطفنا معهم لا يتم إلا على صعيد أنهم يمثلون الوضع الإنسانى الذى ينتظم إنسان مجتمعات هذا العصر. إلى جانب ذلك، فإننا نلاحظ أن هؤلاء الأبطال ليسوا عاديين من ناحية التركيب الوجدانى والروحى، وإنما يتميزون بوجدان بالغ الحساسية والرهافة لذلك كان وقع الأزمة عليهم

ماحقاً، بلغ فى ذراه القصوى مرحلة الجنون.

بيد أن موقف عبد الفتاح رزق من إنسانه يبدو على قدر من التناقض، فهو حينا يبدو متعاطفا معه مبررا لأزمته ومتفهما لمبررات سقوطه، وحينا آخر يبدو هازئاً منه ساخطا عليه، ولذلك لم تتسق رؤيته للجوهر الإنسانى، بقدر اتساق رؤيته فى موقفه من العالم وعوامل الإحباط فيه.

فى النهاية، فإنه لا يمكن إغفال المستوى الفنى الرفيع – باستثناء بعض الهنات فى رواية (الجنة والملعون) – الذى جاءت عليه أعمال هذا الروائى المبدع، حيث أفاد من كل إمكانات الجنس الروائى ووظفها جميعا بما جعل أعماله نموذجا حقا لتطور الرواية المصرية المعاصرة.

الهوامش

١ – جورج لوكاتش، التاريخ والوعى الطبقى، ترجمة حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص ٨٠ وما بعدها.

٢ – جورج لوكاتش، تاريخ تطور الدراما الحديثة، بودابست، ١٩١١ الجزء الأول ص ٣١ (بالمجرية).

Lukàs Gyorgy; Amodern dràma Fejioédésenk torténete, Bp. 1911 I, 31.

٣ – كتبت فى ١٩٦٥ وصدرت مع أربع روايات قصيرة ضمن سلسلة روايات الهلال عدد ٢٤٧، يوليو ١٩٨٤.

٤ – حول مصطلح «التبئير» انظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

٥ – نشرت هذه الرواية مسلسلة فى مجلة (صباح الخير) بين عامى ١٩٧٨ و١٩٧٩، ثم صدرت فى كتاب ضمن سلسلة «مكتبة روز اليوسف» عام ١٩٨٢.

٦ – هـ . ساس أنا ماريا، أعلام الرواية الحديثة، ط ٣، بودابست، ١٩٨٧، ٢٠ (بالمجّرية).

H. Szaàz Anna Maria, Amodern regény mestereí.Bp. 1987, 20.

٧ – صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩.

٨ – صدرت عن «روايات الهلال» أكتوبر ١٩٨٩.

٩ – صدرت عن «كتاب اليوم»، ١٩٨٩.

١٠ - لمزيد من التفصيل خول مفهوم بنية الإخفاق . انظر :

فاضل تامر، مدارات نقدية فى إشكالية النقد والحداثة والإبدا ع، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٨ ص ٣٤٢.

١١ - حول مفهوم البنية الدالة انظر :

البنيوية التكوينية والنقد الأدبى، مجموعة كتاب، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤، ص ٤٦.

بنية القص
بين السرد التقليدى والسرد الحداثى

سيظل مفهوم القص الفنى وأبنيته وعناصره المكونة موضع نقاش وجدل طويلين بين النقاد والباحثين والمبدعين (على حد سواء) إلى أمد ليس منتهيا. ليس فقط لأن القصة قد «ولدت بغير أساتذة»[1] كما تذهب الناقدة المجرية هـ . ساس أنا ماريا، من حيث إنها قد ولدت منفصلة عن الأعمال الكلاسيكية ذات الملامح المستقرة والتى كانت سابقة عليها. مثل الملحمة والتراجيديا، وأن الغاية منها كانت التسلية وإزجاء وقت الفراغ إلى وقت طويل، مما أدى إلى إنتاج نوع رخو «متأب على التصنيف والتقعيد». ولكن أيضا لأن القص يتعرض، كغيره من الأجناس الأدبية، إلى عمليات تطور وتحول عارمة مع كل موجة

تحول تتم على الصعيد الاجتماعى والسياسى، ومن ثم الفكرى والفلسفى، تجتاح الفكر الإنسانى. فبداية من القصة الرعوية عند اليونان والرومان، وقصص المغامرات وقصص البلاط فى عصر النهضة، وقصة التحليل النفسى والقصة الاجتماعية فى العصر الحديث، وانتهاء بقصة «الدقيقة الواحدة»، أو ما يمكن أن يسمى بقصة «اللقطة المركزة» البالغة التكثيف والاختزال. أقول بداية من هذه وانتهاء بتلك، لم يتوقف تيار الإبداع القصصى عن أن يأتى بجديد كل يوم، متابعا الوضع الإنسانى ومترجما لحظته التاريخية وروح عصره.

غير أن الملاحظ أن هذه الموجات المتلاحقة من أشكال القصة فى أوروبا وأمريكا، وإن كانت لا تحل إحداها محل الأخرى بصورة متطابقة ونهائية. أى لا تلغى اللاحقة سابقتها على وجه الإجمال بل تتجاور معها إلى حين ثم تطغى عليها، إلا أن كل موجة تمثل دلالة مباشرة على عصرها وتلخص رؤيته للعالم والخبرة المعرفية التى حصلها إنسانه. ومن ثم، تجسد، منفردة، الملامح والسمات الفنية والفكرية لهذا العصر. فى حين أنه فى بلادنا، كثيرا ما تتجاور وتتوازى تقاليد متناقضة فى مجالات

الإبداع المختلفة، بصفة عامة، وفى القص على وجه خاص. ففى مجال الشعر. لا يزال بعضهم يكتب القصيدة العمودية، فى حين تجاوز البعض الآخر قصيدة التفعيلة (التى تجاوزت بدورها القصيدة العمودية) إلى قصيدة من نوع آخر أطلق عليها «قصيدة النثر» ونلاحظ نفس الأمر تقريبا فى الرواية. لكنه يبدو بوضوح أكثر فى مجال القصة القصيرة. ففى حين يكتب البعض القصة التقليدية التى لا تخرج كثيرا عن كتابات الأخوين عيسى وشحاتة عبيد وأمين يوسف غراب ومحمود تيمور، نجد من يكتبون ما يسمى «بالقصة القصيدة»[٢] التى تتجاوز، بقوة، تقنية القص عند يوسف إدريس ومحمد أبو المعاطى أبو النجا وعبد الله الطوخى الذين يمثلون المرحلة الوسيطة بين المرحلتين فى تاريخنا الأدبى الحديث.

وربما كان ذلك ناتجا عن أن المركز الأوروبى الذى ينتج تلك الاتجاهات، إنما ينتجها بما يتوافق مع احتياجاته المادية والروحية وما تطرحه تطورات التكنولوجيا والفكر والثقافة عنده، بينما الأمر عندنا لا يتعدى استقبال هذه الموجات وإعادة إنتاجها. مما جعل الإبداع عندنا يقوم على موقف انتقائى

خاضع لذوق المبدع وثقافته وحدود اطلاعه على الثقافة الأوروبية المعاصرة، وذلك فى انفصال (بدرجة معينة) عما تطرحه لحظتنا التاريخية المحددة من متطلبات واحتياجات روحية وفكرية. وإذا صح هذا التصور فإنه يؤدى فى رأيى (إلى جانب عوامل أخرى بالطبع) إلى انفصال الأدب (نسبيا) عن جمهور القراء، واقتصاره، على نحو ما ، على دائرة محدودة من المثقفين. ولم ينج من هذا المصير إلا أعمال قلة من الكتاب الذين استطاعوا أن يوائموا بين الاتجاهات الفنية المتطورة والاحتياجات الحقيقية للمتلقى المصرى، وهم الذين استطاعوا أن يكتبوا لأعمالهم الخلود والتواصل مع وجدان القارئ العادى، مثل يحيى حقى ويوسف إدريس ونجيب محفوظ.

ولعل قصص هذه المجموعة من كتاب محافظة الشرقية تبرز هذا التباين الشديد بين الاتجاهات. ففى حين يكتب بهى الدين عوض ومحمد عبد الله الهادى وأحمد إبراهيم قصة تعتمد على التوهج العاطفى والعناية بالتفاصيل الداخلية والخارجية للشخصيات وبروز الروح المأساوية الرومانسية مع سرد إنشائى ولغة مفخمة، نجد أن محمد فاروق مصطفى وعبد الحميد

البرنس يكتبان قصة حداثية (رغم الاختلافات القوية بينهما) تعتمد على التجريد والاختزال والدلالة غير المباشرة، القابلة لأن تفهم على أكثر من مستوى. وبين هؤلاء وأولئك تأتى قصص أمين عز الدين وعدلى فرج والعربى عبد الوهاب.

وسوف أتناول بالتحليل كلا من هذه الأقسام الثلاثة فى الصفحات التالية، مركزا على الرؤية السردية وأنواع الشخصيات وأشكال التتابع الحدثى.

(١)

فى قصة «صدى المجهول الآتى» للكاتب بهى الدين عوض نلمس أثر هذه البنية التقليدية فيما يتعلق بطريقة السرد، من خلال حكايته عن العجوز الذى يسخر أحفاده من حكاياته فيخرج متأثرا إلى النهر ويأخذ فى تأمل وتذكر حياته الماضية وأحداث قريته وكيف كانت مليئة بالمجد والشهامة وينتهى إلى التحسر على أحفاده، فلا يملك عندما يراهم إلا أن «يبكى قلبه ويضحك وجهه ثم يمضى إلى سبيله». تقوم البنية المركزية فى

القصة على موضوعة صراع الأجيال التى يتحدد طرفاها فى الجيل القديم والجيل الجديد. ويدور الصراع بينهما على ضوء اختلاف رؤية كل منهما لطبيعة الأمور وحقائق الأشياء. وهى موضوعة تقليدية تم طرقها بكثرة فى الأدب المصرى والعالمى، فنجدها عند ديستويفسكى فى الأخوة كارمازوف كما عند نجيب محفوظ فى ثلاثيته، على سبيل المثال. وإذا كان الجيل القديم يمثله البطل – الراوى ، الذى يوحى عدم تسميته بأنه يحمل دلالة كلية تتجاوز نطاق الفردى الخاص إلى وضعية عامة، فإن الجيل الأحدث هو الذى تم تقديمه لنا عن طريق البطل وعلى لسانه، وهو ما يعنى انحيازا واضحا للطرف الذى يمثله بطل القصة. وفى المقابل إدانة غير خافية لطبائع واتجاهات الجيل الجديد. وهنا تقترب القصة من الخطابية والوعظ اللذين يعكسان روحا محافظة إلى حد كبير.

وإذا كان السرد هنا يتم باستخدام ضمير الغائب، الذى يعنى حضوراً من نوع ما ، للراوى الضمنى، فإنه يعنى أيضا أن الرؤية السردية «موضوعية»، إذا استخدمنا تعبير الناقد الروسى الشكلى توماشفسكى. وهى الرؤية والتى يعرف فيها

الراوى كل شىء ويحـيط بكل شىء علمـا، وهى غـيـر الرؤية «الذاتيـة» عنده (أى توماشفسكى) أى التى نتـابع فيـهـا السرد بعينى البطل وبضـمير المتكلم[٤]. إنها ذات الرؤية من «الداخل»، بتعبير تودروف، أو الرؤية «من الخلف» بتعبير جان بويون، أى التى تتميز فيها الشخصية بأنها لا تخفى شيئا عن الراوى[٥]. ولا يخـفـى المنحى التـقليـدى لهـذه الرؤية، حـيث يظـهـر الراوى باعتباره محيطا وعليما بكل بواطن الأمور، وهو ما يعطيه حق الإدانة والانحيـاز، وكذلك يسوغ تلك النزعة الخطابية. وهـو مـا يعيد إلى الأذهان تقاليد السـرد فى بدايات الثـورة الصناعيـة والتـحول المنتصـر للمـجتمـع البرجوازى، حيث تصـور الكاتب، نتيجة لذلك، أنه قادر على معرفة كل شىء ورؤية كل الأطراف، ومن ثم، الحكم عليها.

يتسق مع ذلك أن الشخصية مأزومة ومغتربة وغير قادرة على التواصل فتنطوى على ذاتها فتصبح الوظيفة الأساسية للحدث أن يعمل على بلورتها وكشف ملامحها النفسية والإنسانية دون أن تساهم هى فى تطوير الحدث والتطور عبر تحولاته. وذلك ما يجعلها شخصية «لازمة» قصصيا، وذلك فى مقابل الشخصية

د«المتعدية»[٦] التى تقوم بدور القطب المحرك للحدث والتطور عبره وهو الأمر الذى يتناسب مع شكل التتابع المتعلق بتطور الحدث، فهو ليس سببيا على نحو حتمى، كأن يؤدى الفعل إلى نتيجة مباشرة أو حتمية، كما أنه ليس تتابعا تكراريا يقوم على تتابع موتيفات معينة تعطى دلالات متجاورة أو متقاربة الدلالة مما يعمق الأثر ويطوره، بل يغلب عليه صفة التتابع «الكيفى» أى الذى تؤدى فيه قيمة كيفية معينة إلى قيمة كيفية أخرى. وهو لذلك يطرح منحى شعريا واضحا، بما يكفى لتبرير تلك الانتقالات ذات الطابع الوجدانى الذى يحكمه تيار الخواطر والمشاعر، قبل أن تحكمه الأحداث والتحولات المادية، كأن يقول: «يخرج إلى النهر... يرى الماء وهو ينساب برفق والموج وهو يحيض الموج». فالخروج إلى النهر يأتى أثر استيائه المكتوم من موقف الاحفاد منه وهو تطور ليس حتميا (وإن كان مستساغا) غير أنه يقول بعد ذلك مباشرة : «ويسير ويسير حتى تطالعه رؤوس سمراء». ثم «وما إن يسبح الكروان فى السماء حتى يجلس على أى شىء يصادفه».. الخ . وهو ما يغلف العمل بروح الشعر (من الناحية البنائية) الذى يحكمه اتساق الخواطر، لا

ضرورات الأحداث.

غير أن القصة قد نجحت إلى جانب ذلك فى سبر غور الشخصية والتعمق فى عالمها الداخلى وهو ما حقق مصداقية لانفعالاتها وتبريرا لأزماتها الروحية. وقد ساهمت اللغة المليئة بالعبارات القوية ذات الصياغات الشعرية فى تأكيد وتعميق هذه المعانى الوجدانية والعاطفية الجياشة التى تطرحها القصة، مثل أن يقول : «وتدمع عيناه وهو يشاهد القمر يطارح السماء غرامه»... وقوله «فسمعتهم يأتونى بأشياء غريبة.. لا أدرى ما هى مقاصدها. أو مصادرها فليس فيها دفء الشمس.. ولا نور القمر.. ولا اخضرار الأرض ولا رائحة الورد».. إلخ هذه الصياغات البلاغية التى يسودها الإطناب قد جاءت متناسبة تماما مع بناء الشخصية والمرامى العامة للقصة.

وقريبا من هذا المنحى (وإن كان على نحو مغاير نسبيا) جاءت قصة «توحة» لأحمد محمد إبراهيم، حيث تقوم بنيتها السردية على تتبع المصير المأساوى للفتاة (توحة) بدءا من ولادتها، وشبابها اليافع الذى يجعلها مشتهاة من الجميع، حتى مأساتها المتمثلة فى مرضها وعجزها عن الإنجاب، ومن ثم زواج

زوجها عليها. كل هذا فى إطار من الشقاء والمعاناة. وتنتهى القصة وقد حكم على هذه الكائنة البائسة بأن تواصل التخبط فى دياجير اليأس والألم. أو كما تقول القصة : «وكانت ليلة مجىء الضرة ليلة إعدام لأمل بزغ هلاله فى ظلمة هجر زوجها وصارت تتخبط فى طرقات الحيرة تمد يدها تظنها أيدى، ولكنها السراب».

تومئ القصة بذلك إلى بؤس وشقاء إنسان الريف الفقير، كنتيجة للوضعية الاجتماعية الظالمة التى جعلت بشرا يعملون حتى المرض والعجز عن الحركة لصالح آخرين (لم تذكرهم القصة، ولكنهم موجودون ضمنيا)، يستأثرون بكل شىء. ويكون جزاء هؤلاء البؤساء هو الإهمال والانزواء دون رعاية أو حتى احترام. لكن المثير أن كل ذلك يتم دون أية مقاومة أو تمرد من قبل توحة، التى تتقبل وضعها البائس هكذا كقدر لا راد له ولا مانع، مما يغلف العمل بروح مأساوية ميلودرامية، ذات منحى خطابى رومانسى.

غير أن هذه المساحة الزمنية الشاسعة التى تكاد تنتظم عمرا بأكمله توحى بأننا إزاء تلخيص لرواية وليس مجرد قصة

قصيرة. فهى تبدأ بعبارة «فى الغربال بنت زى القمر» وتنتهى بأن المرض قد أقعدها بشلل نصفى وقد عجزت عن الإنجاب وزوجها يتزوج عليها. وهو الأمر الذى يطرح، من جديد إشكالية مفهوم القصة القصيرة : هل القصر فى كمية الورق المكتوب، أم فى زمن الحدث؟ وهو الأمر الذى تم حسمه منذ وقت طويل لصالح مفهوم الإضاءة المركزة للحظة زمنية دالة.

وكما لاحظنا فى القصة السابقة، فإن السرد الذى يستخدم ضمير الغائب، وصوت الراوى ذى الحضور الكلى الطاغى، والشخصية المأزومة على نحو زاعق - ولكنها هنا تتطور مع الحدث، بيد أنها ليست فاعلة فيه، بل تبدو وكأنها مسوقة إلى نهاية حتمية، فهى مفعول به أكثر من كونها فاعلا. كل ذلك يقول إننا أمام قصة رومانسية مكتملة التكوين، خاصة مع تلك اللغة ذات الطابع البلاغى الشعرى البالغ التأنق، كقوله : «وعلى الطريق المتوالد من بطن البلدة الممتد داخل الحقول» أو «ولما كلت الأيدى وثقلت على الأذرع الفأس، ارتمت فى أحد الأركان، وانسلت سهام الوهن إلى قلب توحة».

ورغم أن القصة قد نجحت بذلك في رسم «جو» Milliue مفعم بالفاعلية والتأثير، كما نجحت في كسب تعاطفنا مع وضعية هذه الشخصية البائسة، إلا أنها لم تنجح في إقناعنا بنبلها، ولم توضح الخطأ الذي وقعت فيه حتى تكتمل شروط التراجيديا، حسب المفهوم الأرسطي، كما لم تحقق لها الفاعلية الإيجابية كي تقنعنا بواقعيتها.

على نحو مشابه جاءت قصة «مقعد عربي» لمحمد عبد الله الهادي، حيث يقوم بناؤها على التقابل بين طريقتين في التعامل مع حدث جلل هز أركان القبيلة، فقد قام أحدهم ويسمى (عودة) بالاعتداء على زوجة أحد أصدقائه، وقد عقد مجلس القبيلة على طريقة مجالس العرف البدوية للنظر في هذا الأمر. وفي مواجهة تربص الحاضرين ورغبتهم في الفتك بالمعتدي، يفاجئ الجميع (بالشيخ عجمي) يحكم عليه بالنفي مخلصا إياه من القتل. القصة بذلك تعلي من شأن هذا الشيخ، وتصفه (وإن لم تقل صراحة) بالحكمة وحسن التصرف في مواجهة أمزجة دموية يمثلها قطيع الحاضرين. ورغم صوت الراوي كلي الحضور إلا أن الشخصيات تتعدد وتتنوع ويتوزع الاهتمام عليها، فهناك

الزوجة محل الاعتداء وهناك الزوج (سالم) الذى داهم عملية الاعتداء وكاد يفتك بالمعتدى وهناك هذا المعتدى (عودة) ثم أخيرا شيخ القبيلة (عجمى الكبير). وبذلك فإن القصة لا تطرح لنا شخصية واحدة وصوتا واحداً، بل يمكننا القول بأننا إزاء قصة متعددة الأصوات (بوليفونية) وهو ما يجعلها أكثر حداثة من سابقتيها اللتين تسيطر عليهما روح السرد ذى الصوت الواحد. إن التتابع فى القصة يتم على نحو سببى، وينمو حسب منطق واضح متماسك وليس حسب ما يمليه قانون الخاطرة والحالة العاطفية المتوهجة. ولذلك فإن علاقتنا بالشخصيات وتعرفنا عليها لا يتم بصورة مجردة، وإنما من خلال الواقعتين الرئيسيتين اللتين تشكلان محور القصة، أولاهما واقعة الاعتداء وثانيتهما واقعة المجلس. حيث يلخص الأولى صوت الزوج ويلخص الثانية صوت الشيخ عجمى، ويصبح التناقض بين طريقتيهما فى حل الإشكال دليلا على طبيعة كل منهما. فى ضوء ذلك يصبح من البديهى أن نقول إن الشخصية (متعدية) أى تقوم بدور فى تطوير الحدث وليس الحدث هو الذى يتم لإضاءة جوانب الشخصية كما وجدنا فى السابقتين. بيد أنها

تتفق معهما فى أن الروح الغنائية تبرز، بدرجة ما، فى القصة، كما أن المرجعية التى تقوم عليها القصة مرجعية تقليدية قائمة على ما هو شائع عن خيانة الأصدقاء، وكذلك على الانتصار لروح الصفح والتعامل بحكمة. يؤكد ذلك تلك اللغة القوية ذات الصياغة الشاعرية، كأن يقول : «عندما يصمت (أى الشيخ) يتيح لبطون البكارج المدفونة فى أحشاء الجمرات الملتهبة أن تفصح عن محتواها بأصوات الشاى المغلى».. كتعبير مواز لمشاعر حضور المجلس.

(٢)

على نحو مغاير تأتى قصص «الليل والقطة» لعدلى فرج و«بقايا من شوق» لأمين عز الدين و«آية الصحراء» للعربى عبد الوهاب. حيث نلاحظ قصرا نسبيا للقصتين الأوليين، فكل منهما لا يتعدى صفحة واحدة (باستثناء قصة العربى عبد الوهاب)، وذلك فى مقابل الطول الذى جاءت عليه قصص المحور السابق. كما أن كلا من هذه القصص الثلاث تتناول لقطة واحدة، أو ما

يمكن أن يسمى «مشهدا واحدا» دون استرسال أو تزيد، كما نلاحظ الاقتصاد الشديد فى اللغة وعدم تحميلها بمعان زائدة أو مبالغ فيها من الناحية العاطفية. كما تختفى «الحدوتة» ذات البناء الحكائى التقليدى، ليبرز «الموقف» بحيث نجد أنفسنا أمام قص يعمد إلى الإدهاش وبث الأثر بأدوات غير مباشرة وغير خطابية.

فى قصة «الليل والقطة» نتعامل مع مشهد لرجل مغترب، يعيش بمفرده، وقد حان وقت عمله الليلى فيقوم متثاقلا، وقد لفه البرد والإحساس بالوحدة، غير أن قطته الأليفة تدلف إلى سريره مستجيرة من البرد والليل، وتدور عيناه فيما يبدو أنها هى الأخرى تستجير، فى تواز مع حركة القطة، إلى أن تسقط (عيناه) على صورة ولده على الجدار ممسكا بين يديه بدمية على شكل قطة (أخرى) فيشعر بالحنين والشوق. هكذا تتوحد القطة والطفل ويشعر بالائتناس معهما: «أحب القطة الصغيرة وأصبغ عليها حنانه وكأنها طفله الغائب». وأتصور أنه لو لم يذكر عبارة «وكأنها طفله الغائب». لكان الأثر أكثر نفاذا وتأثيرا، فهو بذكره لهذه العبارة يكون قد كشف لعبته الفنية الجميلة وأفصح عن

سرها. إن الدلالة الإنسانية المفعمة التى تحملها هذه القصة لتتبدى عبر مجموعة من المفردات مثل «الغربة» ، «الليل»، «البرد»، «الهواء شديد الهياج فى الخارج» مما يكثف الإحساس بالجو الذى يعانيه إنسان القصة، حيث تحالفت بذلك عناصر المكان (الغربة) وعناصر الزمان (الليل) وعناصر الطبيعة (البرد والهواء) على إبراز معاناته ومصادر ألمه. ومن ثم يصبح الحنين إلى الدفء والحنان متمثلين فى صورة الطفل مبررة ودالة. كما تصبح العلاقة بين القطة والطفل منجزة على مستوى طرح الانطباع أو الأثر الذى تبثه القصة.

وتمثل بنية السرد القائمة على مفهوم «الرؤية من الخارج» أو ما يسمى بـ «عين الكاميرا» تلك التى تقتصر فيها معرفة الراوى على ما تقوم به الشخصية من الخارج وتصبح مهمته هى وصف أفعالها، أقول تمثل بنية السرد تلك ملمحاً مهما من ملامح الحداثة، حيث لا يضع الراوى نفسه فوق الشخصية، كما يترك المجال أمام المتلقى ليقوم بدوره فى اكتشاف الدلالة، فضلا على ما يمثله الحذف والاختصار من بلاغة من نوع خاص يمكن أن تطلق عليها «بلاغة التعمية» أو عدم الإفصاح، تلك التى تغنى

الدلالة وتتيح لها مستويات متعددة من التأويل.

يتمركز بناء الشخصية حول المنطقة السيكولوجية، للشخصية، حيث يستهدف العمل بلورة ملامحها النفسية وإبراز مكوناتها الشعورية والإنسانية. فيصبح بالتالى فعل القص متعديا بينما الشخصية لازمة وهو ما ينتج عمليا معنى أن الشخصية القصصية بجوانبها الروحية والمعنوية الخاصة، هى المعنية بالاهتمام ، وما الحدث والجو إلا وسائل لكشفها. كما أن التتابع هنا يجمع بين الأنواع الثلاثة التى سبقت الإشارة إليها: السببى والكيفى والتكرارى. فمن حيث حركة الشخصية أثناء عملية النهوض من السرير حتى الذهاب إلى العمل، كلها أفعال مبررة ومنظومة فى إطار سببى معقول. بيد أن الانتقالات العاطفية لهذه الشخصية تتبع منطقا آخر هو المنطق الكيفى الذى يقوم على تداعى المشاعر والقيم الروحية، كما أن تكرار موتيفة «القطة» ومشاعر الاستعطاف فى عينى القطة الحقيقة وشعور الدهشة فى عينى الطفل، تكرار هذه الموتيفات يقدم تنويعة أخرى من تنويعات التتابع التى تثرى القصة وتقوى من دلالاتها.

اتساقا مع هذه الطريقة فى السرد والرؤية وبناء الشخصية تأتى قصة «بقايا من شوق» لأمين عز الدين، حيث يقوم بناؤها على مشهد يتم فيه نسج علاقة شفيفة بين رجل وامرأة. غير أن الغموض هنا يصل إلى مداه بحيث لا ندرى إن كان المكان قطارا أم مقاعد على محطة قطار، أم أن الأمر لا يتعلق بالقطارات أصلا ويتم تخيل ذلك على نحو ما ، بيد أنه يمكننا أن نتبين بقدر من اليقين احتياج كل منهما (الرجل والمرأة) للآخر والتياعه لفراقه والرغبة فى معاودة اللقاء به. حيث تتم ترجمة هذه المشاعر الشفيفة المرهفة بمعادل موضوعى جاء على قدر من التوفيق وقوة الدلالة. ألا وهو الطفل العابث الذى.. «يجرى فى تلك المسافة الضيفة بين المقعدين». فلم تفصح القصة عن قرابة هذا الطفل لأيهما، ولا من أين جاء غير أنه يمكن القول إن الطفل هنا إنما هو تلك المشاعر، أو قل بقايا المشاعر الإنسانية البكر التى تولدت بينهما. إنها مشاعر غامضة غموض هذا الطفل وعابثة كعبثه، ولكنها باعثة على النشوة وتقافز الروح كتقافز هذا الطفل. ثم تكون اللقطة الأخيرة الأكثر تعبيرا وأثرا، عندما.. «يطوح لها الطفل قبلات نشوى مرددا إلى اللقاء... إلى

اللقاء» ها هو المعادل يمارس دوره حتى النهاية.

كل هذه المعانى جاءت، أو تم استخلاصها، دون أن يتدخل الراوى بكلمة واحدة أثناء السرد. إنه لم يصنع أكثر من وصف المشهد والسمات الخارجية، أما المعانى والمشاعر الداخلية والدلالات فنحن الذين نستخرجها ونحسها، كل بقدر ما تتيح له ثقافته ودرايته بفن القص. وإذا كان التتابع هنا سببيا، فإنه فى الحقيقة مفعم بدلالات شعورية - عاطفية نفاذة ولا يمكن إغفالها. وكالقصة السابقة فإن كشف جوانب الشخصية وتعرية مشاعرها هو الهدف الذى تقوم القصة على تحقيقه.

وباختلاف نسبى عن القصتين السابقتين تأتى قصة العربى عبد الوهاب «آية الصحراء» حيث نجد زيادة نسبية فى الطول (ثلاث صفحات) كما نجد سيطرة كبيرة لموقف شعورى محدد يعرضه البطل - الراوى، متمثل فى الإحساس باللوعة والأسى نتيجة فقده لمحبوبته فى زحام الشوارع، بعد ما أخذها منه (من الواضح أن الأمر لم يتم عنوة) أصحاب العربات الفارهة، إلى جانب استخدام ضمير المتكلم الذى يؤدى إلى أن تصبح الرؤية السردية هى «الرؤية مع» أى الرؤية بعين البطل دون الحاجة إلى

الراوى العليم بكل شىء. كما تغلب هنا الصياغة ذات الطابع الشعرى والاستعارات من شعر قيس بن الملوح، الشهير بمجنون ليلى، حيث يتوحد معه ويستدعيه باعتباره يحمل دلالة أيقونية ملتصقة ببنية الفقد .

تبدأ القصة بعبارة: «و.. فخرجت من ضلعى، ودخلت بيننا الشوارع والعربات الفارهة والجمركية» ولا أدرى حقيقة، ما دلالة الحرف (و) الذى تبدأ به هذه العبارة، إلا إذا كانت تعنى افتراض أن هذا الكلام الذى تمثله القصة إنما هو تتمة لكلام سبق، بما يوحى أن هذا المنولوج الطويل الذى تمثله القصة إنما هو حالة دائمة يهذى بها البطل المنكوب بفقد محبوبته.

على أى حال، فقد خرجت المحبوبة من ضلعه بما يعنى أنهما كانا لصيقين وقريبين (فى تناص مع أسطورة الخلق) ولكن حدث الانفصال بفعل إغواء مظاهر الثراء (المعادلة للشيطان كما فى الأسطورة) المتمثلة فى العربات الفارهة والجمركية، ولأنه لم يستطع استعادتها يبدأ توحده بقيس أو استدعاؤه له متمثلا فى إيراد هذا الاقتباس: «وكان ورد ينعم بليلى، فخارت قواى وانسال الشعر منى»، فى إشارة واضحة لقصة ليلى التى

تزوجها ورد رغم حب قيس الشديد لها، ثم يؤكد أن هذا الأمر قد تم دون اعتراض منها، عندما يردف ذلك بعبارة: «عبد الحليم بصوته الشجى يحرك لساني: «لو قلتها أشفى غليلى..» فى ترجيع على قصيدة كامل الشناوى، حيث تسبق هذه العبارة عبارة : «أأقول خانت؟ أأقول هانت؟». ومن ثم يكتمل التوحد مع قصة ليلى والمجنون فى هذا الصدد. وبذلك يبدأ فى الهذيان والنسج على نفس المنوال، حتى أن الشرطى يلتبس عليه الأمر فى كونه متسولا أم مجنونا.. وأتصور أن الإفراط الشعورى والعاطفى الذى صيغت به القصة قد جعلها على قدر من الترهل والتزيد غير المقنعين خاصة أن بطله يعالج واقعة فى أواخر القرن العشرين بنفس منطق بطل صحراوى عاش فى القرن السابع. غير أن هذا الإطار الفانتازى الذى تسوغه الحالة الشعورية التى وصل إليها البطل قد أضفى لمسة فنية مؤثرة على العمل وجعله جديرا بإعادة التأمل.

(٣)

على نحو أكثر حداثة جاءت قصتا «الوشم» لمحمد فاروق مصطفى و «وقفة» لعبد الحميد البرنس. حيث نلاحظ المقاطع البالغة التركيز والسرد البالغ الكثافة دون كلمة تعليق واحدة، وكأن الراوى لا يعنيه شىء مما يدور.

فى قصة «وقفة» لعبد الحميد البرنس التى لا تزيد على ستة أسطر نلحظ أكبر قدر ممكن من الكثافة التى لا نستطيع خلالها أن نميز سوى أن هناك رجلا يقف فى مقابل امرأة وبينهما طفل فى عربة المترو، بما يوحى (رَبما) بأنهم يمثلون أسرة مكونة من زوج وزوجة وطفل. وعندما كان على أحد الأبوين أن يغادر العربة، وهو ما توحى به عبارة «توقف المترو» أعطى الرجل كل ما معه ما عدا ورقة صغيرة للمرأة «التى بلغ بها التأثر من فراقه مداه، وهنا جاءت هذه العبارة كالقنبلة: «فجأة اعتصرت يده وبكت» حيث جاءت كلمة «فجأة» بعد توقف المترو، وهو ما أوحى بأن التوقف جاء مرتبطا بما ذهبت إليه من ضرورة الفراق.. ومن ثم تصبح المفاجأة هى مفاجأة التوقف الذى فجر عواطف المرأة على هذا النحو (خاصة أنهما كانا يقفان بجوار

الباب المغلق الذى يبدو أنه فتح فجأة) وليس فقط مفاجأة هذه العواطف. ومن هنا يصبح التوقف ليس خاصا بالمترو على وجه التحديد، ولكنه أيضا توقف لتيار حياة كامل كانا أو كانوا يعيشونه معا.

وبدهى أننا لا نلمح أثرا للراوى ، كما لا نلمح أثرا لشخصية محددة الملامح من حيث الشكل الخارجى والصفات الأخلاقية وعالمها النفسى، حتى الاسم غير موجود، وإنما نتعامل مع مشهد يمثله بشر مجهولون لا يحملون أية سمات، فقط يحملون سمات الإنسان الضعيف الأسيان، فى شفافية. ورغم جهلنا بخلفيات الحياة الخاصة لهذه الشخصيات إلا أن هذا الإبهام هو الذى يتيح كل التأويلات الممكنة، مما ينتج لنا نصا مفتوحا فى مقابل النص المغلق أى ذى الدلالات المحددة الواضحة، بما لا يقبل إعادة التأويل[٨]، مفتوحا على كل فضاءات التأويل وبناء الدلالة بحسب ما يمكن لخيالنا أن يستوعب. وهو ما ينشط فاعلية القارئ ويجعل منه طرفا مشاركا على قدم المساواة مع المؤلف، بل هو مؤلف آخر لأنه يعيد إنتاج الدلالة حسب ما يطرحه على القصة من افتراضات ينتجها خياله.

علي نحو قريب من ذلك جاءت قصة «الوشم» لمحمد فاروق مصطفى ، حيث تم تقسيمها إلى مقطعين: أولهما بعنوان «ما حدث ليلا» والثانى بعنوان «ما حدث نهارا» فى المقطع الأول (الليل) يسكب إنسان القصة الحبر على ما كتبه على الورق. وعندما هوت رأسه (فجأة) على الورق، ربما يأساً أو قنوطاً مما حدث. تلطخ وجهه بالحبر والكلمات، وعندما حاول، نهارا، أن يزيل هذه البقع زالت جميعا ما عدا بقعة واحدة تحولت «فى لمح البصر» وكأنها تسرع قبل الإزالة إلى عجوز يحمل مبخرة وعصا يتوكأ عليها، وبينما يحاول إزالتها اعتلاه الشيب.

حيث يمكننا أن نتصور أن ما علق بوجه البطل إنما هو حالته الخاصة وإحساسه الخاص بالعالم، الذى يبدو أنه سوداوى ومتجاوز وخارق للسائد، بدرجة جعلت القصة تقول بأنه: «لا يدرى كيف واتته الشجاعة ليكتبها» (أى الكلمات). ولأنه لا يجرؤ على الجهر بها فقد حاول إزالتها مرة بيده وأخرى بالمياه. ورغم أن القصة قد قالت إن يده «قد هوت على المكتب رغما عنه فسكبت زجاجة الحبر فجأة» ، فإن ما تقوله القصة على لسان الراوى المحايد (وأؤكد على كلمة محايد هنا) ليس

ملزما لتفهم ما تم، فمن المتاح لنا تماما أن نقول إن يده قد هوت بإرادته، كل ما فى الأمر أن البطل لا يريد أن يبدو وكأنه قد فعل ذلك بإرادته وهو ما نقله الراوى بأمانة. وما الرعشة والدوار اللذان انتابا خلاياه إلا الإحساس المتولد عن خطورة ما كتب، ومن ثم يصبح رعبه من ذلك مسئولا عن محاولته محوه. إنها إذن، حالة جبن عن مواجهة العالم رغم الرغبة فى ذلك، وانشغال بضعف الذات وخوائها / وبينما هو يحاول ستر ذلك بالاغتسال بالماء وإزالة ما علق بوجهه من حبر وكلمات، فإنه يصبح ضعيفا فعلا. وربما تومئ القصة، فى تأويل آخر : إلى طرح تصور أسطورى لذات غير قادرة على التحقق والفاعلية. ويمكن أن تطرح هنا عدة تأويلات أخرى. إلا أننا بذلك نجد أنفسنا أمام فضاءات لا نهائية لنص لا يصنع إلا أن يضع أمامنا عدة علامات بفرشاة متعجلة وغير شغوفة بالبوح، والأمر كله مرهون بقدرة الطرف الآخر (المتلقى) على التصور والفهم.

رغم ما سقته فإن تعدد هذه الاتجاهات لا يعنى تفضيلا لأحدها على الآخر ولكنه يعنى محاولة لرصد ملامح ودلالات كل اتجاه: كماأن تجاورها (رغم كل ما تقدم) قد يعنى من زاوية

أخرى دلالة على الغنى والثراء للحياة الأدبية التى سوف تفيد بلا شك فى تخليق وجهات سردية وأبنية فنية تعبر بدرجة أكبر عن إيقاع عصرنا والاحتياجات الحقيقية لقارئنا.

الهوامش

١ – هـ. ساس أنا ماريا، أعلام الرواية الحديثة (بالمجرية) بودابست ، ١٩٨٧ ص ٢٠.

H. Szasz Anna Maria, Amodernregeny mesterei, Tan konyvkiado, budapest. kiadas, 1987, 20.

٢ – نفسه ص ٢١.

٣ – فيما يتعلق بمفهوم «القصة القصيدة» انظر إدوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية – مقالات في ظاهرة القصة القصيدة، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤م.

٤ – انظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ١٩٨٩ ، ص٣٧٢.

٥ – د. بوطيب عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة عالم الفكر، ربيع ١٩٩٣، ص ٣٢.

٦ – د. صبري حافظ ، الخصائص البنائية للاقصوصة، مجلة فصول، صيف ١٩٨٢، ص ٢٩.

٧ – حول مفهوم «الايقونية» أنظر : د. صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر، القاهرة، باريس، ١٩٩٠ ص ١٣.

٨ – انظر : سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص ٢٣.

تجربة الحياة ومأزق الإنسان
فى القصة القصيرة فى الفيوم

الرغبة فى اختبار العالم وقراء ته، هى الملمح المشترك الذى يتحقق لدى كتاب القصة القصيرة الخمس الذين أتعرض لهم فى هذه الورقة، حيث يتراوح هذا الاختبار وتلك القراءة بين الطرح الوجودى لمشكل إنسان هذا العصر، واستخدام تقنيات حداثية فى القص، مثلما نجد فى مجموعة «الرسالة الثانية» لأحمد طوسون، وبين التعامل مع الحادث اليومى المعتاد والمعاش كعلاقة الرجل بالمرأة، واستخدام نسق القص التقليدى الحكائى، فى مجموعة «أمسيات عائلية هادئة» لمنتصر ثابت وبين هذا وذاك تأتى مجموعة «سواقى بتضحك... سواقى بتبكى» لسيد معوض عثمان، وقصص عبد الوهاب محمد، وحمدى أبو جليل.

حيث ترتكز جميعا على حس تأملى يحمل فى الأغلب طابعا مأساويا عند التعرض لعلاقة الإنسان بالحياة والوجود، أو الواقع اليومى، على السواء.

وباستثناء مجموعة «أمسيات عائلية هادئة» لمنتصر ثابت، سنلاحظ سيطرة رؤية مونوفونية أحادية الصوت، تحمل طابعاً تأمليا، وتنحو باتجاه تناول العالم من خلال بعد ذاتى. حيث يتغلب تكنيك الاسترجاع «الفلاش باك» الصريح أو الضمنى، والحركة الحرة داخل الزمن، فى ظل غياب نسبى للخارج الواقعى المعاش، فى مقابل حضور صريح وقوى لرؤى الداخل النفسى الغنى والمعقد. وهو ما يفسح المجال لطرح رؤية كابوسية للعالم وللمصير الإنسانى.

وبذلك نحصل من خلال هذه الكوكبة من كتاب القصة فى الفيوم على تنويعة على قدر من الثراء، تنتظمها جميعا روح التجربة، بدءاً من تجربة الكتابة وتقنياتها السردية، ووصولا إلى تجربة الحياة وطريقة فهمها والموقف منها.

(١)

في مجموعة «الرسالة الثانية» يقدم أحمد طوسون بانوراما متعددة المشاهد للإحباط والتشيؤ اللذين يمكن أن ينتابا إنسانا يحيا واقعنا المعاصر. حيث تحاصره عناصر القهر والعنف وتكبل طاقات المقاومة لديه، فيفقد إحساسه بالمكان والزمان ويصبح السؤال عنهما محض عبث، كباقي عناصر المشهد. يبرز هذا المعنى بوضوح في قصة «السؤال عن الوقت»، حيث نقابل كائنا بشريا قد انزوى في ركن ضيق من مكان مجهول الهوية، وأخذ يواجه ما يشبه عملية استجواب بإحدى دوائر الأمن، مطالبا، على لسان أحدهم أن «يكتب»!! وحينما يبحث عن المتكلم تلكمه يد، ثم يواجه بنفس الطلب مرة أخرى، وحينما يجيب: «لا أكتب» ، تلكمه ذات اليد، أو أخرى غيرها، ويتكرر الأمر هكذا، حيث يتصاعد التعذيب والنكال إلى أن «يكتب»، ومن ثم يعود يرقد منزويا في ركن ضيق آخر من المكان، وعندما يشعر بأن هناك من يشاركه المكان يسأله عن الوقت فيبتسم دون إجابة.

ثمة عنصر آخر يتوازى مع هذا الخط السردي، هو عنصر الدوائر، حيث يقسم الكاتب قصته إلى ما يطلق عليه: «دائرة

أولى» ثم «دائرة ثانيــة».. إلخ، ونجــد كــذلك هـذه الإشـــارات المستمرة إلى «الدوائر» فى ثنايا القصـة، مثل أن يقول: «حين قال لى أن الدوائر مهما اتسعت تنتهى بنقطة صغيرة.. صدقته فسرت فى طريق الدوائر ألف عام»، وكذلك: «لغة الدوائر حلزونية الملامح تخترق الممرات الضيقة، تدهس كل القواعد الهندسية، لغة قابلة للطرق.»، ثم أخيرا: «الموت.. الموت، لغة الجهلة بقواعد الهندسة الدائرية». ورغم غموض المعانى التى يمكن أن تفصح عنها هذه العبارات، إلا أن حضورها، إلى جانب التقسيم الداخلى للقصة إلى دوائر، إضافة إلى الجو العام الذى سبق إيراده، يمكن أن يشى على نحو ما، بدائرية الحركة، ومن ثم ، لا نهائية المعاناة وأبديتها. ورغم أن الدائرة ذات مدلول مكانى، إلا أن الدلالة الزمنية لها يمكن أن تتولد من خلال أى مفهوم أو معنى «للوقت»، وهو ما تفصح عنه العبارة الأخيرة فى القصة، عندما يقول : «سألت عن الوقت، ابتسم ولم يحاول الكلام». إنه الرفيق الذى خبر مسبقا فحوى وجوهر ومعنى الواقع الذى يحياه صاحبنا بعد أن علمه لغة الدوائر ، كما أتصور. ولعل السخرية المتولدة عن ابتسامته تكتسب عنصرا آخر هو اليأس

عندما تضاف إليها عبارة: «ولم يحاول الكلام». فلم يعد هناك معنى لأى شىء.

يذكرنا هذا المشهد الكابوسى بعوالم فرانز كافكا، خاصة فى روايته الأشهر : «المحاكمة» أو «القضية»، على اختلاف الترجمات ، غير أنه فى حين أن بطل كافكا يحاكم ويتم تعذيبه على جريمة لم يرتكبها ولا يعرفها، وربما لا يعرفها أحد على الإطلاق، فإن بطلنا يحاكم ويعذب لإجباره على «الكتابة». ورغم أن القصة لم تفصح عن المحتوى المطلوب كتابته أو الاعتراف به، فإنه يبدو أنه اعتراف من نوع غير مرغوب فى فعله. على كل الأحوال فإن تجهيل هذا الاعتراف وعدم تحديد تفاصيله يمنحه دلالات مطلقة، بما يمكن أن يؤدى إلى معنى كشف أو تعرية الذات، ومن ثم، تشيئها. وإفقادها إنسانيتها المستمدة من خصوصيتها، وتحويلها إلى مشاع. وهذا الأمر ليس موقوتا بزمن معين، فالدلالة الدائرية وانمحاء معنى الوقت، اللذين استخلصناهما قبل قليل، يمنحان هذا المعنى بعدا أزليا مطلق الامتداد، هو ما يلتقى من ناحية أخرى مع دلالة المحاكمة عند كافكا، التى يتحول بطلها فى رواية لاحقة إلى «مسخ» بعد أن

جرى تجريده من إنسانيته التى تعنى ذاتيته.

إن الرؤية التى تطرحها القصة للعالم، على هذا الأساس، لا تختلف عن رؤية كافكا، سوداء متشائمة، رؤية بشر معذبين لا يعرفون سببا لهذا العذاب ولا منزعا للخلاص منه، ومن هنا يتولد اليأس والإحباط، ومن ثم، العبث، وربما، بعد ذلك الجنون أو الانتحار.

هذه الرؤية التى تتكرر فى كل قصص أحمد طوسون، تقريبا: «رسالة، العصفور الفقيد»، «الفوضى.. دمى»، «الأحمر القانى»، «استنزاف».. إلخ (لاحظ دلالة العناوين) هذه الرؤية، تقوم على أن الألم جزء من بنية الوجود الذاتى للفرد، الذى يحيا بدوره ككيان منعزل، وليس جزءاً من كيان كلى يمثل المجتمع. إن افتقاد التعليل المناسب لآلام الإنسان من حيث كونه كائنا اجتماعيا، يحيا فى وسط اجتماعى يتضمن عوامل بؤس الإنسان وعوامل نفى هذا البؤس، من خلال فهم القوانين الاجتماعية – الطبقية السياسية هى التى تقف وراء إنتاج مثل هذه الرؤية. فالعالم – الواقع، يتم طرحه هنا باعتباره كيانا مغلقا مستعصيا على الفهم، ومن ثم، مستعصيا على التغيير،

وتصبح النتيجة المنطقية هى أن بؤس الإنسان أمر طبيعى، فهو جزء من طبيعة وجوده. وتلك هى النظرة المضادة للواقعية التى أدانها لوكاتش بكل قوة.

لقد اعتمد أحمد طوسون تكنيك الاختزال وكرس بناءه السردى لملاحقة تحولات حالة بطله الروحية، دون الدخول فى التفاصيل المتعلقة بالمكان أو الزمان أو الشخصية، أو المظهر الخارجى للعناصر وهذا المنحى يعد بذاته دالا، على نحو ما، من حيث اتساقه وتناغمه مع عوالمه القصصية ورؤيته للعالم. كما أن استخدام تقنيات الاسترجاع والكولاج، خاصة فى قصة: «رسالة العصفور الفقيد» التى تذكر بتكنيك بناء رواية «ذات» لصنع الله إبراهيم، وكذلك استخدام تكنيك السخرية، القائمة على مفارقة توليد الهازل من المأساوى، هو ما يمنح قصته عمقا فنيا جماليا غير خفى وفعالية تأثيرية كبيرة. وإن شاب ذلك قدر من الافتعال فى بعض المواضع نتيجة لعدم تخليق المجاز من خلال منطق داخلى متماسك تطرحه بنية العمل، مثل محاولة بطله تقليد العصفور فى طيرانه ثم إصابة العصفور، فى قصة «رسالة العصفور الفقيد»، كل ذلك يحدث دون دوافع يحتمها البناء

الداخلى للقصة، فهى ممكنة الحدوث وواضحة الدلالة من الناحية المجازية، ولكنها ليست ضرورية الحدوث من الناحية التقنية، مما يصيب العمل بالتخلخل وعدم الإحكام. وهو نفس الأمر الذى ينطبق على قصة «الفوضى.. دمى»، حين يقع بطله بين اختيارين: إما «الفوضى». أو الامتثال للاستلاب الذى يتقنع بمقولة «النظام»، وهذا طرح خفيف لمشكل إنسان عصرنا، وضعيف من حيث دلالته الفنية والفكرية، حيث تصبح ثورة البطل على خيوط الدمى التى تحاول تقييد حركته، ليست خلاصا بالمعنى الحقيقى، بقدر ما هى وقوع فى استلاب جديد، تمثله عبارة : «نحن جيل الفوضى.. هلم إلينا».

(٢)

يتصاعد هذا الطرح الوجودى فى قصص عبد الوهاب محمد، حيث يأخذ منحى فلسفيا، يقوم على توظيف المفارقة الناجمة عن ثنائية الحياة والموت، الحلم والحقيقة، مما يوجه البنية القصصية وجهة تأملية خالصة، ذات طابع صوفى فى كثير من الأحيان.

في قصة «البذيل»، يجرى إحصاء التلميذات، حيث يتبين غياب إحداهن، وعندما يتكرر الغياب، يضع مدرس التربية الزراعية زهرة صبار في الجزء المخصص للطفلة الغائبة. الأمر الذى يفصح عن حقيقة هذا الغياب، إنه الموت الذى تتفجر دلالته المأساوية من المقابلة بين الشجرة، التى تغرسها كل تلميذة فى حوضها، وزهرة الصبار، معبرا عن منحى دلالى إنسانى متأمل أسيان، سنجده يتواصل فى قصص عبد الوهاب محمد اللاحقة، حيث يصبح الموت قانون الوجود والأشياء، المأساة هى قدر الإنسان والقانون الذى يحكم مصيره، لا من حيث هى نتاج صيرورة منطقية معللة بطبيعة وقوانين الوجود الاجتماعى والتاريخى المحدد، بل من حيث هى بنية قارة فى جوهر الوجود ذاته، ومن حيث إن هذا الوجود يتحرك وفق ميكانيزمات مغلقة ولا يمكن فهمها، ومن ثم لا يمتلك الإنسان إزاءه إلا أن يفغر فاه متأملا حزينا.

في قصة «ابن ستيتة» تروع القرية عندما تشاهد أشباحا غريبة تهبط من السماء فى الساحة الكبيرة، وعندما لم يستطع أحد الدخول إلى المكان، رعبا مما شاهد، ويضطر «ابن ستيتة».

عبيط القرية (النمطى)، إلى أن يدلف إلى مصدر الرعب، هربا من اضطهاد الأطفال، وهو ما جعل القرويين كعادتهم، يعتقدون فى بركة هذا المسكين . وعندما أخذ الأطفال يلعبون، مطمئنين، بعد ذلك فى المكان الذى كسر رهبته «ابن ستيتة» أخذت القرية تشكو من رائحة كريهة تنبعث من المكان. بما يوحى، على نحو ما ، بوفاة ابن ستيتة وتعفن جثته، خاصة أن أخباره قد انقطعت بعد دخوله المكان.

وهنا يحق لنا أن نتساءل ما المقصود من كل هذا؟ ما الذى يمكن أن تومئ إليه واقعة أن هناك كائنات تهبط من السماء وأخرى تعود إليها؟ وكيف يمكن تصور حادثة مقتل «ابن ستيتة» إن لامعقولية الحدث منذ البداية، ولا أقول غرائبيته، بتعبير تودوروف، فللغرائبية مفهوم مختلف، تفضى إلى عبث كل هذه الأسئلة والإجابات المفترضة عنها. وربما أراد الكاتب النسج على منوال روائيى أمريكا اللاتينية، خاصة جابرييل جارسيا ماركيز، من خلال استحضار روح الأسطورة والاستجابة للوعى العجائبى الذى يمثل بنية الثقافة المحلية. غير أن العجائبية تحافظ على منطقة «أظن» بتعبير تودروف، فيمكن أن يحدث هذا

أو لا يحدث وأن يأخذ فى النهاية طابعا مجازيا لا يفضى إلا الى تكريس الدلالة ومنحها أبعادا أكثر تأثيرا ، وفى النهاية فان السياق الحدثى، الذى يخلق منطقا خاص من العمل، هو الذى يمكن أن يسمح بهذا أو لا يمسح، وهذا كله غير متحقق على نحو ما لدى كاتبنا. ولا يبقى لنا إلا معنى وحيد يمكن اقتناصه من بين ثنايا هذا العمل، هو فكرة الخلاص من لعنة ما، أو وباء ما، وأن يتحمل هذا الكائن البائس وزر أهل القرية جميعا، فيصبح بمثابة الفادى أو المخلص. وهذا النمط من الوعى غير غريب عن ثقافتنا الشعبية والدينية. وهو المعنى الذى يمكن أن يردنا إلى مفهوم الفارماكوى pharmakoy عند اليونان القدماء، حيث كان يتم التضحية بأحد البائسين، عندما تصيب المدينة لعنة من نوع ما أو من وباء خطير، وهو ما تطور بعد ذلك بإمكانية أن تكون هذه التضحية بأحد النبلاء أو الملوك، وهو ما نجده بوضوح فى مسرحية «الملك أوديب» لسوفوكليس. هل يمكن أن يكون طقس التضحية هذا، هو ما يفسر سر مقتل «ابن ستيتة»؟.

هكذا يتعامل عبد الوهاب محمد مع مأساة إنسان عالمنا، إنه لا يمتلك إلا الدهشة والتأسى الحزين. تماما مثلما نجد فى قصة «عندما دق جرس الباب»، عندما يحلم شخص بأن أنبوبة البوتاجاز قد انفجرت فى منزل صديقه فاشتعل كل شىء وانتقل هذا الصديق مشوها إلى المستشفى، وإذا به يفاجأ فى اليوم التالى بمن يخبره، فى الواقع لا الحلم، بأن أخاه يرقد مصابا فى المستشفى من جراء انفجار أنبوبة البوتاجاز... هكذا...

لا شك أن الكاتب مشغول إلى حد كبير بمحاولة فهم كنه الإنسان، واكتشاف أغواره، وتأمل مصيره، لكن قدرات القص عنده، من رؤية وسرد ، لا تفضى به إلا إلى مجرد الاندهاش الذى يفتقر إلى عمق المعنى وقوة الدلالة.

غير أن هذا لا يقلل من إمكانية ملاحظة جمال غير خفى يترقرق فى قصص عبد الوهاب محمد حيث تتفجر الدهشة عنده، ليس فقط من غرائبية الحدث أو لا معقوليته، ولكن أيضا من المقابلات الطازجة بين عناصر متوازية، وهو ما يخلق سيمترية وانسجاما أخاذا، يمنح قصصه جاذبية جمالية ذات طعم خاص. حيث تصبح دائما العبارة الأخيرة بمثابة حجر

الزاوية فى بناء القصة، فهى تبرز بمثابة «الجواب» لعدة «قرارات» سبقته، إذا جاز التعبير. وهو ما يجعلها تحقق بمفاجأتها الصادمة توازنا تركيبيا على كبير من التأثير، يجعل من القصة كيانا مكتملا ومتماسكا تماما، من الناحية الشكلية.

ولعل أكثر قصصه تماسكا وقوة، سواء من ناحية التركيب أو الرؤية، قصة «الحفيد»، حيث خلق توازنا فنيا رائعا بين وفاة الجد، الذى كان يحب «حفيده والصيد والبحر والدنيا»، على حد تعبير القصة، وبين انسلال الحفيد من بين جموع المعزين الحزانى، حيث - تكمل القصة - «وحمل السنارة واتجه الى البحر»، حيث يبدو الاتجاه إلى الصيد والبحر، على هذا النحو، وكأنه رسالة يبثها الحفيد، الذى وجد فى ذلك أبلغ وسيلة للعزاء وحفظ ذكرى جده. فضلا على تناسب ذلك السلوك، تماما، مع نزوعه الطفولى الخاص. إن ما يمنح القصة جمالها وتماسكها الفنى وطرحها الدلالى هو الدهشة المتولدة من هذا الانسلال المفاجئ والدال على دهشة تحمل سحرا وعمقا هذه المرة.

(٣)

في دائرة مشابهة تتحرك قصص مجموعة «سواقى بتضحك.. سواقى بتبكى» لسيد معوض عثمان، حيث نلحظ نفس النزوع نحو تأمل تجربة الحياة وأثرها على مصير الإنسان وتكوينه الروحى والمزاجى. وذلك فى مقابل الموت، كعنصر نقيض، يقوم، متوازيا مع الحياة كأحد حقائقها التى لا يمكن اغفالها والذى، رغم ذلك، لا يستطيع ايقافها. فالحياة هنا كالساقية، تستمر فى الدوران. لكنه دوران التكرار، لا دوران الاضطراد والتطور. أنه عود على بدء وهو الأمر الذى يحيلنا مرة أخرى إلى ما ذكرناه عن مفهوم الدوائر فى قصص أحمد طوسون، التى سبق مناقشتها، حتى أنه بدلا من تقسيم القصة إلى دوائر تنقسم إلى سواق، فنجد الساقية الأولى، الساقية الثانية.. إلخ، غير أن هذه الديمومة الدائرية هنا، ليست مطلقة القتامة، فسواقى الحياة مرة تضحك وأخرى تبكى، كما يقول عنوان المجموعة والقصة الرئيسية بها.

يولد إنسان القصة بعد رحيل جده بأيام، وهو ما يبدو كأنه تعويض عنه، أو استمرار له. تماما كما رأينا فى قصة «الحفيد»

عند عبد الوهاب محمد، وكما هو في قصة «زمان» وقصة «باب الوداع» (وإن كان على نحو آخر مختلف نسبيا) في نفس المجموعة التي نناقشها الآن. غير أنه يأخذنا هنا في رحلة بانورامية دائرية تتتبع حياة الشخصية المحورية، بدءاً من الطفولة، وحياة المدرسة، والمراهقة، ثم خيبة الحب والزواج، فالإنجاب.. وتدور السواقي، من ثم ، لتأخذ دورة جديدة.

وإذا لاحظنا أن الراوي يتحدث بالضمير الأول (المتكلم) ، لاستنتجنا أن الأمر، إنما يدور في إطار التأمل والاجترار الذاتي لهذه الصيرورة التي اكتنفت حياته، تلك التي يطرحها كعنصر مواصلة واستمرار لأسلافه، من ناحية، ومع من سيخلفونه ، من ناحية أخرى. على ما في هذه الحياة من عناصر للفرح وأخرى للحزن. إنه التلون والتحول الدائمين لهذه الحياة اللانهائية. تتأكد هذه الروح التأملية عندما يقول الراوي: «أطيل النظر إليهم جميعا (إلى السواقي). الماء يعلو ويهبط... والبحر لا يمتلئ.. انظر للأولى أضحك وللثانية أضحك وللثالثة أبكي وللرابعة أضحك وللخامسة لا أضحك ولا أبكي وللسادسة أبكي ثم أبكي وللسابعة تدور مثل سابقيها». إنها انطباعات من يراجع رحلة

عمره، حيث تتبدى له عبر التأمل رحلة دائرية، فبقدر ما ميزها من عناصر للفرح، وما شابها من عناصر أخرى للحزن، إلا أن المنتهى يصبح مجردا من أى انطباع، فتستوى كل المشاعر ويصبح مجرد الدوران هو الغاية، وهو العنصر الوحيد الحقيقى الذى يمكن استنتاجه من كل هذه الرحلة. خاصة أن الفرح والحزن نسبيان ومتحولان أما الثابت الوحيد فهو الدوران. وتأمل معى وهو يعاود النظر : «من الجهة الأخرى (تقول القصة) ، فتصير الأولى هى السابعة». وعندما يأخذ فى التأمل من جديد، وكأنه يتشكك فى استنتاجه الأول، لا يجد الأمر مختلفا من أية ناحية. إن الرحلة برمتها إنما هى مراوحة فى المكان عبر هذه الحركة الدائرية. يتأكد هذا المعنى بقوة أكبر فى العبارة الأخيرة فى القصة.. عندما يجذبه ولده طالبا الشرب من مياه السواقى، إنه يريد الاغتراف بدوره من مياه الحياة - مياه السواقى. ولكن كيف يرى الأب مصير هذه الرحلة، التى لا زالت فى بدايتها؟ إنها ليست أكثر من مجرد ساقية جديدة ستضاف إلى مئات وآلاف السواقى : «بابا عايز أشرب مية السواقى. أنظر فأرى ساقية ثامنة وتاسعة وعاشرة ومائة ومائتين وألفا وألفين».

إن هذه العبارة التى تقوم على تجاور نظرتى الطفل والأب، تلخص رؤية القصة بصورة شاملة للحياة والعالم. ومن خلال التضاد القائم بين النظرتين تتفجر معان جديدة للحياة، تتناسب فى النهاية مع موقع الإنسان منها، هل هو بادئ أم منته.

هل يختلف سيد معوض عثمان فى ذلك عن سابقيه؟ – لا أجد الاختلاف كبيرا. إنها الروح المأساوية المسيطرة، المليئة بالأسى وروح التأمل. الناجمة، فى ذات الوقت، عن تلك الرؤية السكونية المراوحة للعالم والحياة. غير أن الكاتب كان موفقا فى استخدام تعبير الساقية، كعنصر دلالى وكمعادل موضوعى، لهذه الصيرورة الملتفة حول ذاتها. فهى إلى كونها (أى الساقية) مفردا محليا حميما فى البيئة الفلاحية، إلا أنها تكتسب قيمة سيميولوجية، تحمل إشارات ذات محتوى دلالى مفعم بالمعنى والقيمة، متجاوزة لكينونتها المادية المباشرة، إلى آفاق وجودية أشمل. يتم ذلك بصفة خاصة حينما تقترن بالرقم سبعة، ذلك الذى يحمل بدوره دلالات أسطورية مقدسة بلا مراء: فالسماوات سبع والأرض سبع.. إلخ ولابد أن تكون السواقى، هى الأخرى، سبعا حتى تكتسب ذلك الطابع الأيقونى الأسطورى.

تتواصل هذه الرؤية المأساوية المحبطة للإنسان والعالم بعد ذلك فى قصة «والرمز ليمونة» وقصة «باب الودا ع» وباقى قصص المجموعة فى الحقيقة، غير أنها تتطور فى قصة «عرس العنكبوت»، لتصبح سخرية سوداء، ذات نزوع رافض ومحتج بقوة، على مفارقة القهر الذى يترجمه الوعى الشعبى المتخلف إلى بطولة يستحق عليها من يمتلك القوة الغاشمة، غير المتأنسنة، التهنئة والمباركة. حيث يلخص عنوان القصة المحتوى الدلالى لعملية الاغتصاب الرسمى، أو قل الافتراس، افتراس البراءة والآدمية، المسماة بفض البكارة، عند الزواج، فى ريفنا. وتصبح المزاوجة بين العريس والعنكبوت محملة بدلالات معنوية سابغة، خاصة حينما تدير القصة عملية اللقاء بين العريس والعروس بطريقة اللقطات المنتجة، متداخلة مع عملية الافتراس، التى تقوم بها حشرة العنكبوت لحشرة الخنفساء. فبينما تقبع العروس فى زاوية الغرفة على الحصير الممزق (لاحظ فقر المكان الرث وتقابل التشبيه مع شق الجدار الذى يسكنه العنكبوت ويتم داخله عملية الافتراس الحقيقية) ويقترب منها العريس، إذا بها تشاهد، «زائغة البصر - كما تقول القصة

- خنفساء تسير محازية لحافة الحصير، تصل لأحد الشقوق» فتصبح زاوية الغرفة، بذلك متداخلة فى الدلالة مع «أحد الشقوق» إذا صح القول بالتوازى الدلالى بين العروس والخنفساء، والعريس والعنكبوت، ومن هنا تأخذ المشاهد المعروفة فى التداخل والتوازى، حتى إذا وصلنا الى منطقة اللقاء بين العريس والعروس، تواصل القصة إكمال المشهد، لكن على صعيد العنكبوت فقط : «العنكبوت يحاول إحكام قبضته على فريسته، يده تعربدان فى ثنايا جسدها». ثم تواصل «خيوط العنكبوت تلتف حول الفريسة ولا فرار، الفريسة ترتفع وتنخفض أطرافها ، وشقوق الغرفة تضيق وخيوط العنكبوت تزداد التفافا حول الجسد النحيل». هكذا تمت عملية الافتراس على الصعيدين المعنوى والواقعى فى نفس الوقت، مكتسبة بذلك أبعادا شعورية بالغة القوة والكثافة والتأثير.

يتجاور مع ذلك مجاز آخر، حيث إن العريس كان يحتسى الخمر قبل بدء هذه العملية، وهذا أمر تقليدى فى مثل هذه المناسبات، وبعد نهايتها تقول القصة : «على حافة الحصير انقلبت زجاجة الخمر». وهو ما يعنى الفراغ من العملية

الوحشية، مع ما فى التركيب من دلالة قوية على الانحطاط والضآلة. ثم تأتى المفارقة البائسة فى النهاية، حينما يخرج العريس من الغرفة، بعد كل ذلك فإذا بالأصوات تتعالى مع الزغاريد مرددة.. «مبروك يا عريس.. مبروك يا عريس».

هكذا يطرح سيد معوض عثمان رؤيته لشريحة هائلة الاتساع فى واقعنا. إن هذه الرؤية، رغم روح الأسى التى تكتنفها، إلا أنها تحمل من معانى الاحتجاج والرفض، ما يجعلها تشكل موقفا منحازا بقوة حقيقية إلى جانب الإنسان واحترام آدميته فى مواجهة المواضعات الوحشية. وهنا ينتقل سيد عثمان إلى مساحة أرقى في مضمار قصه الجميل، إلى مساحة الطرح المدرك جماليا، بصورة إيجابية للمشكل الحقيقى للإنسان.

تتصاعد هذه الإيجابية ، لتصبح موقفا مقاوما حتى الموت، دفاعا عن الكرامة والشرف الشخصى فى قصة «شارب من يحلق» حيث تعود بنا إلى أجواء قصة «السؤال عن الوقت».لأحمد طوسون. غير أن الفارق، أن البطل هنا لا يستجيب لما يملى عليه قهرا ويموت دون ذلك بينما انهار بطل

أحمد طوسون مهزوما.

يقوم بناء القصة على التصارع بين من يريدون حلق شارب إنسان القصة وبينه، حيث يقاوم مضربا عن الطعام فيسقط فى أيديهم عندما يحاولون حلق شاربه لحظة وهنه، ظانين أنه قد أغمى عليه، فإذا به قد مات. ومن ثم تصبح مشكلتهم: «نحلق شارب من الآن طاعة للأوامر؟». ومن الواضح أن الشارب يمثل كيانا سيميولوجيا دالا، فى المجتمع الذكورى الأبوى، على الرجولة والمنعة والفحولة. ومن ثم يصبح الاعتزاز به اعتزازا بهذه المعانى، أى بشرف الذات وإبائها. ويصبح الموت دونه بطولة حقيقية، حسب هذا المنطق. وعلى الرغم من أن القصة لم توضح طبيعة هؤلاء الذين يسعون إلى حلق شارب إنسان القصة، ولا أسباب ذلك، وعلى الرغم من تهافت الموضوع برمته، إلا أنها (القصة) تمثل مع سابقتها رؤية أكثر إيجابية فى قص سيد معوض عثمان يقوم على إمكانية فهم العالم وتغييره، أو على الأقل مقاومة بؤسه عن طريق طرح جمالى متطور.

(٤)

فى قصة «الزعيم» يضرب حمدى أبو جليل فى أرض أخرى، فى أرض اليوتبيا والمثل الأعلى المفتقد، الأب الروحى الذى أدمن إنسان القصة الوثوق المطمئن فيه كنموذج يتصوره مطلق الصواب والمعرفة والعلم والعدل والتواضع مجتمعين. هذا الوثوق هو ما يجعل الفتى (الراوى) مستريحا مطمئن البال، فهو يحمل عنه هموم التفكير والقلق، ويمنحه وضع المتلقى المسترخى، الذى يستقبل مايبثه وهو فى مأمن من احتمال الخطأ أو الزلل، يقول «فى الساعة الخامسة من مساء كل خميس يحمل عنى كل الأخبار المكتوبة وغير المكتوبة وتراب المدينة العالق بحلقى والجوع».

إن حمل الأخبار قد يعنى القدرة على التحليل والفهم ومن ثم تلقين المعرفة، ويصبح عطف «تراب المدينة» و«الجوع» على «الأخبار» موحيا بالوظيفة المزدوجة لهذا المعلم فهى ليست مقتصرة على الجانب المعنوى، ولكنها قد تمتد أيضا إلى الجانب المادى، حيث الإعالة، وهو ما يجعل من تلك الشخصية كيانا مطلق الفاعلية والأهمية بالنسبة لإنسان القصة. حتى إذا تغير

الأمر فجأة وأصبح عليه أن يستقل بذاته، قائلا فى الجملة الأخيرة فى القصة «اليوم أثقلنى حملى الأخبار المكتوبة وغير المكتوبة وتراب المدينة العالق بحلقى والجوع». لأدركنا مقدار الكارثة التى حاقت به والبؤس الذى انتابه. إن تكرار العبارة بنصها مع استبدال كلمة «يحمل عنى» بكلمة «أثقلنى» يوضح بجلاء حجم ما أصاب هذا الإنسان من فاجعة. وإذا كان هذا الذى يحمل كل الأعباء هو «الزعيم» كما يقول عنوان القصة، الذى كان ينوب فى كل شىء، حتى التفكير، فإنه لابد من الالتفات إلى طبيعة هذا الزعيم التى تتبدى شيئا فشيئا فى ثنايا القصة. فالبداية تصور هذا الزعيم متشككا فى التاريخ طارحا رؤى جديدة: «يبسط التاريخ، يؤوله، يهلهه، أمامه يشك فى كل الكم المحفوظ بين رقائق الذهب». والنهاية تصوره بطلا ومحاربا مغوارا ومن طراز أسطورى ثم حاكما مثاليا فى عدله وتواضعه: «يقف أمام بائع الفول على ناصية الشارع يطلب طبقا بالزيت الحار». وهذا أيضا منحى أسطورى. غير أنه بين هذه وتلك يبرز هذا الزعيم غريب الأطوار فهو يتحدث مضطربا: «أفكاره عاصفة تحمل كل فيروسات الخراب»، ثم بعد ذلك نراه متطرفا

فى انفعالاته إلى حد غير معقول: «يثور حتى يخرج من جلابيبه» ثم «يسعد حتى اهتزاز جدران الغرفة غير المدهونة». هذه الانفعالات المنفلتة، هى التى توحى إلينا بطفولية هذا الكائن ومزاجيته المتقلبة، ولا نستطيع أن نسوغ هذه التركيبة المضطربة إلا بتصور أن هذا البطل، إنما هو نموذج زمن المراهقة، المنفعل المتطرف، البكر ، الذى يغذى كل أحلامنا المعقولة وغير المعقولة، كل الأحلام فى يوتوبيا يظللها النبل والعدل والحرية، تلك التى صورتها ذهنيتنا الطفولية الغفل، على أنها ممكنة التحقق بكل بساطة، حتى إذا وعينا على الحقائق المغايرة للواقع والتاريخ، اكتشفنا سراب كل ذلك، فلقد مات «الزعيم» . وتلك هى المفارقة التى تفجرها القصة فى نهايتها، فقد كان كل ذلك وهما من أوهام المراهقة، لم يعد قابلا للاستمرار، وتعين علينا أن نحمل وعينا بأنفسنا ومأساتنا على أكتافنا.

إذا صح هذا التخريج، فإننى أستطيع القول إننا أمام رؤية مراجعة تقوم على نقد الذات والسخرية منها وإن كان ذلك مصحوبا بقدر من الأسى والحزن، ربما الحنين إلى هذا العالم البكر المفعم بالبراءة والمشاعر الحرة. ولكنها على أى حال رؤيا

تطرح البديل الأرقى، الذى يمكن تسميته مع جولدمان «الوعى الممكن» الذى تحول فى خضم التجربة عن وعى كان قائما فى عجز القصة. بمعنى آخر يمكن القول بأنها رؤية تحمل معنى الفطام الفكرى والعاطفى والاجتماعى الذى لم يعد من بديل سواه.

وإذا كانت هذه الرؤية قد ساقها حمدى أبو جليل عن طريق بطل كتب عليه أن يجتاز هذا البرزخ، عابراً نحو طور آخر جديد، فيما يشبه «طقس العبور» البدائى، حيث يتحمل من المخاطر ما يثبت نضجه وقدرته على الانضمام إلى صفوف الرجال، فإن الجانب الذاتى النفسى، هو المساحة التى يتم من خلالها إبراز ذلك، وهو ما يدل عليها استخدام ضمير المتكلم. فالأنا هى العنصر الأكثر حضوراً، وربما هى العنصر الموضوعى الوحيد المباشر وهو كذلك ما يتيح طرح الحدث على هذا النحو الفنتازى. كما يتيح رصد هذا التحول على داخل الذات، كعنصر مقابل للخارج، الذى تفرد بالفعل. وذلك من خلال استخدام «المنظور الداخلى» الذى يقوم على تقمص الكاتب للشخصية ويحكى بلسانها الأحداث، مع ما يترتب على ذلك من

نتائج فى الكشف عن عالمها الباطنى وسرائرها الشخصية، وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها فحسب تبعا لجيرار جينيت.

(٥)

فى منطقة أخرى يواصل منتصر ثابت خط سابقيه فى طرح رؤيته لتجربة الحياة ومأزق الإنسان بها. ولكنه، خلافا لهم جميعا، لا يتعامل مع مواضعات مجتمعية أو مؤسسية. كما يبتعد عن الجانب الوجودى الذى يقترب من روح التفلسف أو التأمل، بل يتعامل مع جزء خاص وحميمى ويومى فى حياة الإنسان الفرد، حيث تكمن علاقته الخاصة جدا مع شريك حياته - الزوج .

ولا يطرح منتصر ثابت قضيته الكامنة فى العلاقة بين الرجل والمرأة من زاوية رصد التحولات التى أدت بالأمر إلى أن يصبح مشكلة حقيقة تستحق التناول الإبداعى عبر مجموعة قصصية كاملة، من خلال أثرها على الإنسان. ولكنه يطرحها فى قالب يقوم على رسم صورة كاريكاتيرية، عمادها المفارقة، التى تقوم بدورها، على التناقض الهائل بين الظن الأولى المستند إلى فكرة

نعيم الحياة الزوجية كمسألة بدهية، وبين الواقع الذى يفارق ذلك ويختلف عنه إلى حد التضاد، فيتولد الإحساس بالخديعة ، ومن ثم حالة الإحباط أو التمرد.

وتبرز روح السخرية بدءاً من العنوان : «أمسيات عائلية هادئة»، بما يخالف حقيقة هذه الأمسيات، داخل المجموعة، أيما مخالفة ، فهذه الأمسيات مليئة بالصراع والاختلاف وربما الوصول إلى حافة القتل أو الجريمة كما فى القصة التى تحمل ذات عنوان المجموعة. إن الحدث هنا يجرى على هيئة يوميات، تتسلسل عبر أسبوع كامل، يبدأ من الأحد حتى السبت التالى، وهو ما يوحى بوتيرة متكررة ذات طابع دائرى ملتف حول ذاته ويكرر نفسه، فهى لا تنى تتجدد، وإن بمحتويات مختلفة. حيث تدور حول الشكوك الزوجية، التى تبدأ بالتشكك فى ما وراء جرس التليفون المجهول، ثم التشكك فى أسباب عدم تناول الطعام بشهية.. الخ.. الخ. إلى أن يقرأ الزوج فى يوم الجمعة تحقيقا صحفيا عن جرائم الزوجات فى حق أزواجهن، فيصيبه الرعب ويدخل إلى غرفة مكتبه وقد أغلق بابه بالمفتاح خشية أن يتكرر معه ما قرأ عنه حتى يفاجأ فى اليوم التالى بيد زوجته

توقظه، فالمفاتيح فى المنزل تفتح على جميع الغرف. هكذا يتيقن من أنه لا مفر من هذه الزوجة القادرة ولا حماية منها، فيكون البديل الوحيد هو الاستسلام: «استسلمت لقدرى بين يديها». إن القدرية هنا تأتى على نفس الطريقة الساخرة، فانقلاب الوضع التقليدى الذى يسيطر فيه الرجل بصورة مطلقة، انقلاب هذا الوضع جذريا إلى أن تسيطر فيه المرأة بنفس الصورة المطلقة، بحيث تصبح سيطرتها قدرا لا فكاك منه ولا مهرب، هو الذى يخلق تلك المفارقة الساخرة، فضلا عن أن تكون تلك الأمسيات هادئة من الأصل على هذا النحو.

نحن إذن أمام أوضاع مقلوبة، جرت صياغتها لإبراز مقدار التحول فى طبيعة الحياة الزوجية. إن تلك الرؤية الساخرة التى يطرحها الكاتب لهذا العالم، لا تخفى رغم ذلك تلك النزعة التأملية التى تم رصدها فى الأعمال السابقة وإن كان بدرجة أقل للغاية، كما لا تخفى هذا الأسى الخفى الذى تشف عنه تلك اللغة السردية، التى يغلب عليها الحوار، من ناحية، بما ينم عن تناطح كيانين على قدر متقارب من القوة، أو يغلب عليها الاجترار الذاتى، من ناحية أخرى، بما ينم عن مقدار الأرق

الذى يمكن أن تسببه إشكالية كتلك.

إن يومية وقائع تلك القصص وسعيها الدائم وراء الإدهاش والسخرية من الأوضاع المقلوبة، هو ما يجعلها تخلو من الرمز أو الإحالات الشعورية، إلى دلالات غير مباشرة، أو الاقتصاد السردى والتكثيف الصياغى، كما وجدنا فى الأعمال السابقة، كما أن الولع برصد مشكلات العلاقات الزوجية، دون رصد إطارها المجتمعى التاريخى الكلى، هو ما جعلها تدور فى قالب تقريرى يعانى من التسطيح والتكرار، وخلوها من عمق فكرى وفنى ذى بال.

ولكن هذا لا يعنى أننا أمام إنتاج أدبى وفنى ضعيف القيمة بصورة كاملة، بل نستطيع القول إن روح القص وتقنيته قائمة ومتحققة بدرجة كبيرة. وهو ما يمكن أن يثمر إنجازات أدبية متميزة لو أمكن استثمارها بصورة جيدة وجادة.

* * *

هكذا تكتمل لدينا قراءة تلك المجموعة المتميزة من قصاصى الفيوم، حيث تبرز أمامنا حقيقة ذلك التجانس النسبى فى رؤاهم، وامتياحهم من معين فكرى وعاطفى - شعورى متقارب،

وهذا أمر طبيعى ومفهوم، على الرغم من الاختلافات القائمة بينهم فى استخدام التقنيات القصصية. فلقد تغلبت روح المأساة وروح التأمل المشبع عاطفيا، والذى ينحو، أحيانا، نحو مدارج وجودية وصوفية أسيانة، ظهرت بوضوح فى قصص أحمد طوسون وعبد الوهاب محمد وسيد معوض عثمان، ولم تغب عند حمدى أبو جليل، وكانت بدرجة أقل عند منتصر ثابت، وهو الأمر الذى نرجعه إلى سيطرة الوجدان والثقافة الشعبية المصرية بعامة والمحلية (الفيوم) بخاصة، هذا الوجدان الذى ينزع نحو روح الحزن الدفين والتأجج الشعورى الذى يأخذ أحيانا طابعا صوفيا متأملا، إلى جانب النزوع نحو الغرائبية وتلمس المعجزة والرغبة فى الإدهاش والسخرية.

كما لوحظت سيطرة النزوع نحو الخروج عن القوالب التقليدية فى القص ومحاولة استخدام تقنيات حداثية قامت على التكثيف وإسقاط الزمن والتقطيع السينمائى والكولاج.. إلخ، ولكنها جميعا لم تستطع إخفاء غنائية دفاقة. ولم يفلت من إسار هذا النزوع إلا منتصر ثابت الذى بقى تقليديا ويوميا وساخرا.

غير أن هذه القراءة قد أسفرت إلى جانب ذلك عن اكتشاف إمكانيات فنية هائلة، يمكنها أن تضع الجادين منهم على طريق إبداعى واعد بأكبر الإنجازات، التى ستضيف وتثرى حياتنا الأدبية والثقافية، بصفة عامة، بلا ريب.

غياب الحدث وحضور الذاكرة
فى مجموعة «لعبة التشابه» .. لمنار فتح الباب

«البوح» هو البنية المركزية التى تقوم عليها نصوص هذه المجموعة، من حيث إنه يمثل مدخلا ذا طابع اعترافى يقوم على رصد عناصر العالمين: الداخلى والخارجى على حد سواء، ومحاولة طرح ما ينتج عن تعالقهما وتجادلهما من رؤى وتهويمات. وهو يعنى أن الرؤية هنا لا تقوم على رصد عناصر العالم الخارجى وطرح دلالاتها التصويرية المحددة، ولكنها تحديداً تقوم على رصد أثر هذه العناصر، بمكوناتها الخام وغير المرتبة وغير الموعى بدلالاتها الموضوعية المباشرة (ظاهريا على الأقل) على الداخل الذى تفجر بالانفعال والمعنى. وهو ما يمنحنا فى النهاية بنية قصصية، لا يمثل الحدث عمودها الفقرى، ولكن يحتل التداعى الحر، الذى توجهه روح الطفل المندهش، البؤرة

المركزية للنص القصصى.

ولعل هذا المنحى فى طرح الرؤية الفنية للعالم يتسق مع الوجهة التى أرسى قواعدها تيار الرواية الجديدة فى أوربا فى بداية هذا القرن، حين اهتزت صورة العالم المستقرة منذ الانتصارات العلمية والسياسية والتحولات الاقتصادية - الاجتماعية فى القرن التاسع عشر. لقد أدى اهتزاز تلك الصورة المستقرة إلى أن أصبح الزمن الموضوعى المعطى بشكل مستقل عن الإنسان، والذى يمثل أحد الأنساق.

صدرت ضمن سلسلة (إشراقات أدبية) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

الصلبة والأساسية لعلاقة الانسان بالعالم، أصبح فاقدا لصلاحيته، بل إنه تراجع خلف المفهوم الجديد للزمن، ذلك الذى يضع الزمن الذاتى المعاش بحاسة الوعى - حسب قياس الأحداث - داخل الزمن الكلى ويجعله يتموضع في إطاره. وهو ماأفرزه، من الناحية الجوهرية، أعمال هنرى جيمس ومارسيل بروست وجيمس جويس وفرانز كافكا. بل إن أعمال بروست تقوم أساسا على محور «التذكر» باعتباره الاكتشاف المستقل

عن أى نوع من المنطق للمشاعر والحالات الروحية. وباعتبارها، كذلك الحقيقة الأكثر مصداقية بعد تحطيم الحقائق الأخرى فى زلازل الحرب والتحولات الاجتماعية - الاقتصادية الصاخبة. وهو الأمر الذى يتحقق فى روايته الهامة. «البحث عن الزمن الضائع» فإذا بنا بصدد انتقال واضح لمركز الثقل من الموضوعى إلى الذاتى، من العالم الخارجى إلى العالم الداخلى.

وإذا كان «منطق التذكر» يمثل العنصر الرئيسى لحركة الانتقال تلك، من خارج الذات إلى داخلها، فإن «منطق التداعى» لابد أن يمثل بدوره العنصر التشكيلى الأكثر بروزا فى تركيب البنية القصصية. وهو ما يجعل «الحدث» بمعنى السرد الحكائى، عنصرا هامشيا وغير جوهرى على أى معنى من المعانى، فيما يختص بكيفية بناء النص. اللهم إلا إذا كان فى حالته المتشظية المتناثرة فى ركام غير متسق من الناحية السببية المباشرة.

هذا المنحى نجده بوضوح فى قصص هذه المجموعة لمنار فتح الباب من حيث حضور منطق التداعى، على حساب الحدث السردى، الذى يكاد يختفى، وحضور منطق التذكر على حساب

الحركة الخارجية فى الزمن الموضوعى. فالحدث الحقيقى يتم داخل الذات الراوية وليس خـارجـهـا ولذلك فـإننا، في هذه المجموعة، بإزاء سياحة داخل تلافيف عالم الذات الراوية، لا يحكمها إلا منطق الحركة الإيقاعية للمعنى والعبارة الخاصة بفعل التداعى. وإن كان الاختلاف هنا عن كتاب موجة الراوية الجديدة فى أوربا، إنما يقوم على أن الخارج (التاريخى - الموضوعى) لا يزال يمثل عنصرا مثيرا وفاعلا من حيث دلالته التاريخية القارة بعمق فى لاوعى الشخصية، أو فى وعيها غير المعلن. ومن هنا فإن هذا الخارج، وإن كان لا يمثل عنصرا فاعلا بذاته المستقلة، فإنه فاعل بقدرته على تفجير فعل التذكر وتحميله بالمضامين والرؤى الغنية بالدلالات والمفعمة بالمعانى. وهو ما يطرح إمكانية نظرية وفعلية لمفهوم «البوح» الذى يحمل معانى الاعتراف والاجترار لعناصر قارة فى مجال الذاكرة الراوية وكأنها تقوم بطقس تطهرى بالمعنى الثيولوجى.

فى قصة «ظل للفجر» سوف نلاحظ هذه المزاوجة بين مشاهد الحياة الواقعية فى العاصمة المجرية بودابست، وبين عناصر الحياة الطبيعية فى مصر. فيقوم الواقع الأجنبى الذى تعيشه

الأنا الراوية بدور المثير الذى يستدعى إلى الذاكرة موتيفات
ومشاهد الواقع المحلى، كأن تقول: «تترقرق أهداب الدانوب..
تهتز أنفاس الجسر.. يرقص الشيوخ... تويست.. إيج.. كاتو..
مصر قارب شمسى يبعثر شلال جنود وهمية فى أقصى النهر
الشمالى.. واحد.. اثنان.. تنعكس الأشعة على الماء بلون رمال
سيناء».. (ص ٢٦). حيث يكاد يصبح المشهد الواقعى متوازيا
دلاليا بصورة كاملة مع ما تم استدعاؤه من مشاهد الذاكرة،
يجمع بينهما تلك الصياغة المجازية التى تخلع على المشهد دلالة
شعرية ذات بناء مجازى ومستوى عاطفى واضح. فعبارة :
«تترقرق أهداب الدانوب»، التى تومئ إلى تموج مياه نهر
الدانوب «وهو النهر الرئيسى فى المجر، والذى تقوم على ضفافه
مدينة بودابست»، تلك العبارة تقابل، على نحو لا يحكمه إلا
منطق التداعى الحر، الذى لا يحتمه أى منطق آخر، عبارة:
«مصر قارب شمسى». والصلة واضحة بالطبع بين النهر
والقارب، من حيث انتمائهما إلى حقل دلالى على قدر كبير من
التجانس ، فكلاهما مرتبط بالآخر بالضرورة. وهو الأمر الذى
يفسر لنا بعد ذلك، على وجه تقريبى، علاقة عبارة: و«تهتز أنفاس

الجسر»، والتى ربما توحى بحركة الماء، بالعبارة الموازية المستدعاة من الذاكرة: «يبعثر شلال جنود وهمية فى أقصى النهر الشمالى» وهو مايجعلنا نتصور أن حركة الهواء على جسر الدانوب، إنما تتم ترجمتها فى وعى الأنا الراوية على أنها شلال الجنود الوهميين!! الذين يبعثرهم القارب الشمسى المصرى فى أقصى نهر الدانوب (وهو النهر الشمالى هنا)!! وهو ما يعنى كما قدمت ، أن هذا الواقع المعاش إنما يرجع فى وعى الكاتبة على واقع يتم تذكره أو استدعاؤه. ثم يتواصل التوازى، فعندما يتم ذكر أرقام «إيج.. كاتو». يذكر مقابلها العربى «واحد.. اثنان»، ثم عندما «تنعكس الأشعة على ماء النهر» فإنها تصبح عند الكاتبة بلون رمال سيناء. ومن الواضح أن الشبه الحسى الخارجى هو ما يحكم استدعاءات الأنا الراوية، دون أن يكون هناك تعالق قوى بين الظاهرتين، كما أن المستدعى لا يأتى لإضاءة أو تطوير الدلالة الداعية، والعكس ليس قائما. وإنما يتم التداعى هنا على نحو غير محكوم على أية صورة ، اللهم إلا أن يقوم بفعل المثير من الناحية المجردة، مثلما نجد فى العلاقة بين «صوت الجرس» وإفراز اللعاب عند (كلب ثورنديك).

غير أن الارتباط هنا ليس على هذا النحو بأى معنى. وطوال النص تتوالى هذه الاستدعاءات.. من قبيل : «بودابست.. الدفئ أجساد ذرة نيلية.. العطر.. حرير الحشائش فى الحقول..» وكذلك قولها : «الليل بلون الطوب الأحمر على ضفاف الترع النيلية.. القبل حفيف أشجار عطشت» إلخ (ص ٢٦، ٢٧) وينتهى النص دون أن ندرى وجها محددا لحدث واحد أو معنى لمشهد واحد، كل ما هنالك أن اضطراما أو انقساما، أو حنينا، من نوع ما، يأخذ بلب الكاتبة فيجعلها تقيم هذه الموازاة الخاصة جدا بتكوينها المعرفى والروحى.

فى قصتها «لحن الهارب القديم»، نلاحظ، كما يدل العنوان، تلك التيمة القائمة على التذكر والارتداد الزمنى من خلال الترجيع على معان ومشاهدات كامنة فى الوعى المتكون سلفا. تبدأ القصة بعبارة: هكذا؟ لماذا لا تودين انتظارى كما انتظرتك حتى تكبرى.. وربت على كتفك بضفائرى الصغيرة». (ص ٥٠) وهو ما يوحى بأن هذا الحديث إنما هو تتمة لحوار سابق محمل بروح طفولية بكر، فيفتح الباب أمام استعادة عناصر وموتيفات حدثية ومعنوية قديمة. يتأكد ذلك من خلال استخدام الفعل

الماضى الذى يتكرر بكثرة غير عادية، مثل: «وقد كنت أدهش» و«مارست لعبة هجر الجميع»، «جئت بسروال أزرق».. الخ. إن التذكر هنا هو الحدث الرئيسى ولا حدث غيره، فالراوية، فيما يبدو، تخاطب نجمة معينة كانت قد أقامت معها علاقة من نوع معين فى زمن الطفولة، ثم ها هى فى عمر قد تجاوز هذه المرحلة تحاول معاودة تلك العلاقة عبر هذا الخطاب – العتاب . وفى إطار ذلك يتم تذكر المشاهد الحياتية المختلفة، مثل : «ولعلك تذكرين أننى يوما أخبرتك بأننى وعدت بتقديم بحث كبير عن اختلاجة الأعضاء أثناء مخاض الإبداع وأثر الجوع» وكذلك : «وانقطعت عنك لأنام فى هدير غبارك حتى الصباح.. أفقت على أنينك وأنت تغطين فى نومك منهكة».

إن أهم ما يلفت النظر هنا أن هذه الاستطرادات المحملة بمعان اعترافية واضحة، إنما تأتى دون ترتيب أو منطق من نوع معين، وإنما تأتى اتفاقا وعلى غير تصميم سابق. وهو ما يؤدى إلى افتقار قصص هذه المجموعة إلى التطور. فالحركة الإيقاعية التى يفجرها الخطاب الاستدعائى – التذكرى، ليست حركة حقيقية، لأنها لا تؤدى إلى نقل القارئ من مستوى شعورى

معين إلى مستوى شعورى آخر، إنها حركة سكونية (إن صحت العبارة) مراوحة فى مكانها حيث يبقى الأثر أو الانطباع الذى تبدأ به القصة دون أن يتعمق أو تتعدد مستوياته حتى النهاية، لنفاجأ أننا أمام ركام من الاعترافات والانتقالات المشهدية غير المترابطة إلا من حيث كونها جاءت فى قصة واحدة.

على نحو مغاير نسبيا تأتى قصة «بجذور ضفائرها تمتد» المهداة إلى سناء المحيدلى، تلك المناضلة اللبنانية التى قامت بتفجير مقر قيادة القوات العميلة بالجنوب اللبنانى. وهذه القصة تمثل مستوى أنضج، من الناحية الفنية، بين قصص المجموعة، حيث نلاحظ بروز تطورية واضحة تقود حركة الوصف وحركة الحدث معا. وكانت قد استخدمت نفس التقنية المرتكزة على تيار الوعى فى الانتقال من فكرة إلى فكرة، ومن صورة تعبيرية إلى أخرى، إلا أنها قد شفت عن خيط دقيق، لكنه بالغ القوة، يمثل مبدأ ومنتهى الحدث وأبنيته الدلالية المفعمة بالمعنى.

تبدأ القصة بالاستهلال التالى: «*تنضم القارات.. يصمت الندى.. يتحول إلى زفرات ألم ونجيع أحمر.. يشعل نجما.. يزداد التفاح حمرة..*» حيث نلاحظ أن تبدلا وتحولا يحدث الآن

للعالم، يتمثل فى «انضمام القارات» وهو ما قد يعنى اهتزازها وتحركها عن أماكنها الحالية، أو يعنى العودة إلى ما قبل التاريخ، إلى ما قبل تشكلها الحالى، غير أن هذا المعنى يهتز عندما تأتى الجملة التالية.. يصمت الندى (وهل لذلك علاقة بتضام القارات؟) على أى حال فإن هذا الندى يتحول إلى ألم ونجيع (بكاء) أحمر أى مميت وقاتل، وهو ما يوحى أن هذا الندى إنما يكف، بصمته، عن أن يكون ممثلا لذاته الدلالية المحددة والمحتوية على معانى البراءة والبكارة (وهو ما يناقض، كما نلاحظ ، المعنى السابق من حيث عودة الأرض إلى شكلها الأول البكر فى عملية تضام القارات)، ويتحول إلى جحيم من الألم والغضب الذى يعد مقدمة متسقة مع ما سيلى من عمل بطولى خارق، فيتحول ذلك الألم إلى أن يصبح عامل بناء وعنصرا إيجابيا منتجا للثورة والفعل المقاوم. فها هو يشعل نجما كرمز سيميولوجى للثورة ودليل على توهجها، فضلا عن كون النجم أداة قديمة للاهتداء إلى الطريق، هو هنا طريقها إلى الانتقام. ولعل ذلك ما يجعل التفاح يزداد حمرة. ورغم تباعد أوجه الدلالة، إلا أنها ربما تقصد نضج التفاح ويحتاج للقطاف

كمـواز دلالى لنضج الدوافع للثورة كـمـا نجـد فى رواية جـون شتـاينبك «عناقيد الغضب». كمـا أن حـمرة التـفـاح تتسق مع حمرة النجم، مما يجعلهمـا مـعا يؤديان إلى مـعنى أنه قد حـان وقت الفـعل المقـاوم. ولذلك فـإن «العـربة» تأخـذ فـى اللهـاث نحـو الجنوب الذى يلهث بدوره، بينمـا يتـوجـه النداء إلى سنـاء وكـأنه يشـهدها أو يحثـها على المواصلة: «تلهث العربة.. يلهث الجنوب.. يا سنـاء» إن لهـاث العـربة، الذى يمكن أن يكون ناتجـا عن طول الطريق ووعـورته، هـو ذاته لهـاث الجنوب وأنينه، ولكن لأسـبـاب مـغـايرة، فـالكون «مـشلول زاحـف» وأجـسـاد الشـبـاب المكفنة «بشـهـادة الزمن العـربى الصـريع».. إلخ، وهو مـا يحـقق مـعنى وعـورة الواقع وألم المعـاناة بما يتـجـاوز بمراحل وعـورة الطريق. وقد حقق هذا التوازى التـعبيرى مرماه على نحو لافت. ومن هنا يصـبح توجيـه الخطاب إلى سناء بمثـابة اسـتـدعـاء وتحـريض وتبـرير فى ذات الوقت، لعـمليـتهـا الجريئـة. ومن ثم فـإن السـرد ينتقل بعد ذلك إلى رصد أثر كل ذلك على سناء المحيـدلى حيث يتولد لديها خليط من مشاعر الألم والرغبة فـى الانتقام، معبرة فى ذلك عن كل العناصـر الدالة علـى البكارة والبـراءة : الأطفـال

والفراشات والأضواء .. إلخ، فتقوم كل هذه العناصر، متواكبة مع العناصر اليومية الحميمة الأخرى التى دمرها الغزو، باستدعاء سناء المحيدلى لتقوم بمهمتها الجليلة :

«تحرك دماء سناء كل الهواء إلى ترانيم الوحدة وسخونة صراخ الأثداء الآدمية التى جففتها فوهات مدرعات الغزو.. اليتم الصارخ .. أشلاء» «أحلام الغرف الصغيرة.. أسراب الصلوات الميتة.. أكياس القطع البشرية.. تعالى اجمعيها مرة أخرى» إن الأثداء الآدمية التى جففتها مدرعات الغزو، بما يعنى قتلها للنساء، وهو ما يتأكد فى الجملة اللاحقة: «اليتم الصارخ» أقول إن هذه الأثداء الميتة وهذا اليتم اللذين يقدمان، متضافرين مع باقى عناصر الدماء الذى أصاب الحياة المسالمة العزلاء، من قبيل : «أشلاء الأحلام» «وأسراب الصلوت»، و«أكياس القطع البشرية».. إلخ هما اللذان يفجران لدينا الإحساس بمدى بشاعة الواقع الذى حرك الدماء فى عروق سناء، فبدت هذه المكونات الدالة على مأساوية الوضع وكأنها تنادي سناء (فى تأكيد للمقطع السابق)، أن ردى الحياة فيها واجمعيها بأن تثأرى لها ممن تسبب فى كارثتها. إن بث الحياة فى الجمادات، يتواصل

فى أبنية استعارية رهيفة شفافة ومؤثرة شعوريا إلى أقصى درجة، بأن يضفى على السرد وتلك المسحة الشعرية المتجاوزة للدلالات المنطقية المباشرة وللرؤية العقلانية المجردة لما حدث، وينقلها إلى منطقة أخرى، إنسانية وروحية، تضيف إلى بطولة سناء أبعادا ودلالات ومعان بالغة النفاذ والعمق. حيث تصبح هذه البطولة بمثابة ترجمة لرسالة هذا العالم البائس، بكل مكوناته المادية والإنسانية وإجابته على العدوان، مكثفة بذلك معنى المقاومة التى يخوضها ببقايا الحياة فيه. فها هى بقايا الاشلاء التى قدر لها أن تحتفظ ببعض من حياة، مثل «آخر همسات الأجنة الحزينة» و«آخر قطرة من البحر الساكن» و«آخر قشرة من الأسماك الميتة».. الخ ها هى جميعا ترمق سناء محرضة ومنتظرة فعالها، الذى سيرد لها الاعتبار والحياة. فتبدو بذلك سناء بمثابة المخلص والفادى الذى كتب عليه أن يحمل مسئولية كل هذا (الخراب صليبا على كتفه مضحيا بذاته من أجل إعادة الحياة إليها).

ولعل هذا هو ما ينقل السرد إلى المنطقة الأخرى المترتبة على

كل ذلك، وهى انطلاق سناء، ممثلة الملخص الحى العميق الغور فى هذا الكيان بكل مكوناته، مؤيدة بكل قوى الحياة فيه، حتى وصولها إلى هدفها : «المقر الوحشى». الذى بتفجيرها له تصنع مستقبل الحياة على أرض بلادها :

«الانفجار ينبعث عن أعذب الألحان.. يضج الندى.. سناء أطراف تنمو.. النجم يستدير.. يبتسم. الابتسامة تستدير.. تبتسم.. وتتسع.. وتتسع.. تتمزق..» .

إن التضاد المعنوى بين كلمتى «الانفجار» و«الألحان» هو المسئول عن بث الدلالة المعنوية الخاصة جداً فى هذا الجزء. فالانفجار فى محصلته الدلالية، ما هو إلا انفجار لطاقة الغضب المنتصرة للحياة، وهو انفجار يترجم أمنية كل الكائنات والموجودات على هذه الأرض. ومن ثم فمن البديهى أن يتمخض عن أعذب الألحان. وها هو الحال يتبدل، فبدلا من عبارة «يصمت الندى» التى أوردتها فى بداية القصة، إذا «بالندى يضج»، وها هى سناء تتمدد وتصبح كل لبنان ولعل عبارة العنوان: «بجذور ضفائرها تمتد» تترجم هذا المعنى، من حيث إنها قد أصبحت رمزا سابغا ملخصا لكل عناصر هذا العالم،

وها هو ذا النجم الذى اشتعل فى البداية (نذكر عبارة «يشعل نجما») يستدير الآن ويبتسم، دلالة على الانتصار والرضا، حتى الابتسامة تستدير وتتسع لكل الكون. غير أننى لا أجد دلالة واضحة تتسق مع هذا المنحى التعبيرى فى أن هذه الابتسامة بعد أن تتسع تتمزق. هل تريد أن تقول إنها تتفرق لتشمل كل الكون؟ عندئذ سيكون المعنى قلقا وغير مؤد لدلالته المرجوة، فالتمزق والتفرق يطرحان دلالة التناثر والانتهاء. أم أنها (أى الكاتبة) تريد أن تقول إن هذه الابتسامة لم تتواصل وإنما تمزقت؟ وهل هذا التمزق نتيجة لاتساعها؟ خاصة أنها كررت كلمة تتسع. أقول إن هذا التعبير قد أفسد جزء مهما من الدلالة، ويقف كدليل واضح على الاستخدام المجانى التى للتعبيرات والصور التى تولع بها الكاتبة، دون أن يحتمها غرض دلالى أو فنى واضح.

غير أن أهم ما يلفت النظر هنا أن فعل التذكر والبوح، الذى يقوم على الغوص داخل الذات والتفتيش فى خباياها ودهاليزها، يتوارى نسبيا ليحل محله، بدرجة، (أو قل ليتجاور معه بقوة) أسلوب الوصف السردى المرتكز أساسا على الحضور القوى

للحدث الخارجى، وإن كان وصفا معتمدا على انطباع هذا الحدث بصورة خاصة جدا على الذات، التى تفهمه وتترجمه بدورها على مستوى رؤيتها هى. فيستمد، من ثم، دلالته الخاصة محققا مرماه الخاص من حيث بث أثر شعورى وعاطفى محدد. لذلك رأينا ضفائر سناء تنبت لها جذور وتمتد بطول لبنان وعمقه إلى آخر ما رصدته من تكنيك بث الحياة فى الجمادات، الذى ذكرته قبل قليل.

هذا الدمج بين العام والخاص، أقصد بين الحدث العام وتبديه (أو قل تجليه) الخاص، من خلال رؤية الذات الكاتبة، بمكوناتها المعرفية والروحية (المزاجية والشعورية) الخاصة، هو ما نجده بوضوح فى قصة «لعبة التشابه»، وهى القصة التى أعطت عنوانها للمجموعة ككل، بما يوحى بأن الكاتبة تعتبرها القصة الرئيسية فى المجموعة، وهو ما يوجب مناقشتها بعناية خاصة.

إن جدل (العام والخاص) هنا يختلف اختلافا بينا عن ما رصدناه فى القصة السابقة، من حيث إن هذا «العام» الخارجى ليس حدثا يقوم على بنية سردية حركية ذات طابع تطورى ينتقل

من النقطة (أ) إلى النقطة (ب) كحكاية سناء المحيدلى، وإنما هو حالة، هو وضعية قارة وساكنة ذات ملامح محددة، ثابتة ونهائية، تلك هى وضعية «التشابه» التى تحمل دلالة التقولب والتماثل، التى تنفى وتقمع التميز والاختلاف ومن ثم، تقمع الذات وتشيئها لتتناسب مع النموذج الكلى الشمولى المطلوب.

وكعادة الكاتبة فى كثير من قصص المجموعة، فإنها تلج إلى عالم قصتها بوعى طفولى، أو قل برؤية طفولية، بما يسمح باستخدام الفانتازيا والتأملات الذهنية كأداة فنية رئيسية، تقوم على تقنية التداعى الحر، بفعل خصوبة العالم الداخلى وغناه المعنوى والتصويرى المثير. بيد أن هذا العالم الداخلى لا يتحرك هنا بصورة ذاتية مستقلة قائمة على اجترار الذات أو الأحلام الخاصة ولكن يتحرك على أساس إعادة تأويل أحداث ومشاهدات يومية عيانية، محددة وقائمة سلفا، وتصبح الخطوة التالية هى إدراكها من جديد ورصد دلالاتها المستجدة فالنص برمته يقوم على فكرة «الإدراك»، التى تفضى، بدورها، إلى مفهوم «البوح» من حيث هو محاولة لطرح نتيجة ذلك الإدراك الذاتى الخاص للغاية. وليس من قبيل المصادفة أن تبدأ القصة

بهذه العبارة : «أستطيع الآن أن أدرك أننى فى وسط المدينة..» ص ٢٢.

فالأمر متوقف على الإدراك، باعتباره فعالا تاليا للوجود المادى المحدد للمكان. ولعل ذلك هو ما يقوى الإحساس بالوعى الطفولى الذى يحرك سلوكيات البطلة - الراوية، من حيث اندهاشها لوجود عناصر وأشياء تبدو عادية وطبيعية، مما يؤدى إلى إعادة إدراكها (ولكن بمعان ودلالات خاصة، كما أسلفت). ولعل هذا الاندهاش، ومن ثم، إعادة الإدراك أو الإدراك بطريقة خاصة، هما اللذان يحققان فى النهاية مفهوم الاكتشاف، وهو مفهوم بالغ الأهمية أنتجته تلك القصة الجميلة التى بين أيدينا. بحيث لو خلصناها من بعض الثرثرة الطفولية الزائدة على الحاجة لأفضت بنا إلى عالم أكثر ثراء من الدلالات الخصبة والعميقة.

وأتصور أنه من الممكن أن تقسم هذه القصة إلى قسمين : الأول يقوم بمثابة طرح العالم الزمانى والمكانى والجو الإنسانى للقصة، وهو الذى يمتلئ بحكايات عن ابن خالتها والقط «جيفارا» والقطة «بوسى» وصديقاتها.. إلخ والتى لا يربط بينها

جميعا إلا التداعى القائم على التذكر وطرح الانطباعات .. كقولها:

«مها مريضة بالتيفود (..) أكلت آيس كريم فى طريقها إلى المدرسة، تذكرت يوما مشينا فيه أنا وأمى من شبرا على الأقدام نحو منزلنا فى شارع «زكى» كم يعجبنى هذا الاسم الخفيف.. إنه يوارى إزعاجا ما لا أريد مواجهته، هرعت إلى قريناتى فى المدرسة..» الخ ص ٣٧ هكذا.. ركام من التداعيات غير الموظفة وغير الدالة على أى مستوى حقيقى. إن هذا الجزء الذى يمتد من ص ٣٣ حتى ٤٢ لا يحمل، فى رأيى، من قيمة من الناحية البنائية، إلا ما يشى به من عالم طفولى خاص، وهو ما كان يمكن اختصاره بشدة أو توظيفه دلاليا على نحو أعمق. أما الجزء الثانى فهو الذى يمتد من ص ٤٢ حتى نهاية القصة، وهو الذى أتصور أنه يمكن أن يكون متسقا مع دلالة العنوان، فضلا عن قدرة عناصره البنائية على طرح دلالات على قدر غير قليل من العمق.

إن هذا الجزء الثانى يقوم على خطين محوريين يؤدى أحدهما إلى الآخر بصورة غير مباشرة: الأول، لعبة الأطفال

المتمثلة فى العرائس الخشبية التى تخفى كل منها الأخرى فى متوالية متشابهة ولا تختلف فيما بينها إلا فى الحجم، حيث تكمن كل منها داخل الأكبر منها، متضافرة فى ذلك مع دلالة التوائم المتشابهة التى تكون محيط الراوية من الصديقات. وكيف أن هذا التشابه مقرز وغير ممتع لأنه يقوم على ضرورة أن تنزع واحدة الأخريات وتجعلهن نسخا تشبهها، ولذلك فالتشابه، كما تقول القصة : «هو مقتل هذا الكون.. هو مولده وهو سر ضعفه.. تفككه.. التشابه جرحى.. الكروموسوم المزيف» ص ٤٧.
أما الخط الثانى، فهو المتمثل فى علاقة ذلك بلعبة الأحزاب السياسية والأنظمة الشمولية التى تحاول تنميط البشر وجعلهم نسخا متشابهة، وهو كذلك يتم داخل بنية هيراركية تقوم على التراتب الذليل : «هاهن الصينيات يلعبن فى الكوتشينة ورقا ويعملن كموديلات خشبية نلقى بهن.. نستردهن.. ثم نضمهن فى علبة.. لأنهن متشابهات يثرن شهوتنا فى لعبة.. لو اختلفن فى المظهر والتكوين والسلوك لما فعلنا ذلك». (ص ٤٨). وهنا تنتقل القصة انتقالة بارعة وتلقى بضربتها الأهم فتنتقل اللوحة من مجرد لعبة للأطفال إلى طرح رؤية وموقف من الواقع القمعى

الشمولى: «هم صنعونا أحزابا.. تنغلق فى كل جيل منذ عشر سنوات أو أكثر، حين بدأت مرحلة السجن وخرجنا من أوراق الثورة فى الكوتشينة.. اختاروا الوجوه وكنا نحن.. أربعا من كل صنف.. كأصناف اللعبة الصينية المعروفة..» ص ٥١.

ورغم اضطراب الصياغة والخلط البادى فى فهم الوقائع التاريخية بما يمكن مناقشته، فإن هذا الانتقال هو ما ينقذ القصة من أن تكون مجرد ثرثرة لا نهاية لها حول مشاهدات من حياة طفلة، لكى تكون مدخلا إلى طرح رؤية محملة بالدلالات النافذة والعميقة، ولكن بصورة غير منفصلة عن عالم الطفولة ومنطقها (فلا زلنا نراوح، فى كلتا الحالتين، فى منطقة اللعبة وأوراق الكوتشينة). وهو ما يمنح هذا الانتقال الحر بين الأفكار والمشاهد مشروعيته وجماله الخاص.

وهكذا فقد جاء ت باقى قصص المجموعة فى تنويعات، إما على مشاهد حالمة تجتر الذكريات والمعانى، أو تناولا ذاتيا لحدث عام، أو استخداما لروح ولغة الطفل فى رؤيته لعالمه الخاص مع تماس شفيف وغير مباشر مع القضايا العامة والكلية.

إن استخدام المجموعة لتقنية التداعى الحر وإعمال الذاكرة، بديلا عن الحدث السردى المعروف، هو ما جعل استخدامها للغة الطفل والحديث بوعيه أمرا مبررا تماما. وكان ذلك قادرا على حمل دلالات ومعان على قدر من العمق، يمكنها أن تتجاوز، مجازيا، الوعى الطفولى المباشر، بيد أن غياب الحدث أدى إلى أن تصبح محاولة هذه المجموعة الانتساب إلى جنس القص كنوع أدبى، أمرا يحتمل الشك والنقاش. وأفضل تسميتها، فيما عدا القليل منها، بالنصوص، دون إشارة إلى انتسابها إلى جنس أدبى محدد.

إن رؤية العالم التى تطرحها هذه المجموعة هى رؤية هذا الجيل الذى انكسرت أحلامه مع تحولات سنوات السبعينيات السياسية، سواء على الصعيد المصرى أو العربى، جيل انكسار المثل وسقوط الشعارات الكبيرة وانهيار اليقين ليحل محله الضياع والشك والإحساس بالخديعة والهزيمة. ولذلك سادت المجموعة روح التهكم الممزوج بالهذيان والحسرة. كقولها فى قصة «مذكرات غير مكتوبة». «تشرع فى الكتابة قبل أن تغادرها أحلامها المنهكة.. تقطع صفحة الأخبار السياسية وتمسح بها

مائدتها.. رنين الهاتف يزعجها مرة أخرى.. هوف.. ألو.. نعم..» ص ٧٣. وكذلك الأسى المرير مما آل إليه حالنا، كقولها فى قصة «خيط الجنون الجميل» (لاحظ دلالة الاسم) : «تهبط النجوم الوليدة متلاحقة تنضج فى أرحام الكائنات البحرية المتناحرة.. تنضج فى حجم واحد.. ثم تتراقص حتى تتحول إلى عرائس بحر شريرة، فى جوفها ذكريات النجيع فى سفوح لبنان والجوع الميت فى أحضان قبور القاهرة المسكونة» ص ٧٥.

إن « الأحلام المنهكة» هى فى الحقيقة أحلام منتهكة لأنها مجهضة وغير قابلة للتحقق، أو هى تحققت على عكس ما كان مقصودا منها تماما، ولذلك فإن «صفحة الأخبار السياسية» التى يمكن أن تكون عنوانا لهذا الانتهاك ليس لها قيمة لدى الراوية، سوى أن تمسح بها المائدة، وأعتقد أن ذكرها لصفحة الأخبار السياسية بالذات (وكان يمكن أن تقول «صفحة من الجريدة» على وجه التعميم)، يشى بمقصدها هذا. إن هذه الأحلام بتلك الوضعية، هى نفسها تلك النجوم الوليدة التى تهبط متلاحقة لتتحول إلى عرائس بحر شريرة لا تحمل من الذكريات إلا الألم والفاقة، سواء فى بيروت أو القاهرة، وهما عنوانا المشهد العربى المعاصر.

إن هذه الرؤية هى المسئولة عن تشكل بنية النص، لتأتى على هذا النحو الاعترافى الذاتى الذى ينطبق عليه مفهوم «البوح» الذى ذكرته فى صدر هذه الورقة، أكثر من مفهوم القص أو الحكى. فالأمر يبدو وكأن الكتابة، بحد ذاتها، تفريغ لألم مكتوم أو صراخ بائس فى مواجهة قدر قاس. إنها كتابة وجدانية، تحتل فيها الذات الراوية، المأزومة إلى حد التفجر، كل المساحة النصية، وكل ما دون ذلك من أحداث أو صراع أو شخصيات، ما هى إلا عناصر هامشية، تأتى عرضا فى سياق حركة الذات حول نفسها. أما الحدث الحقيقى الذى تحفل به هذه المجموعة، فهو موجود داخل الذات لا خارجها.

ولأن الأمر كذلك فقد جاءت اللغة إغرابية، محملة بالمجاز والصور المركبة ذات الطابع الشفرى، التى وإن أضفت قدرا من الشاعرية والخصوصية الحميمة على النصوص، إلا أنها أفلتت فى أحيان كثيرة لتثقل كاهلها ولتغرقها فى لجة من التعقيد الصورى، ولعل قصة «ضفائر الأحجار الناعمة» بأكملها دليل واضح على هذا الزعم.

أخيرا فإنه إذا كانت تلك هى المجموعة الأولى للكاتبة الواعدة منار فتح الباب، فمن حقنا أن ننتظر الكثير من الأجمل والأكثر إحكاما ونضجا فى أعمالها القادمة.

بكائية للقسوة... ترنيمة للحياة
قراءة فى مجموعة «ظهيرة لا مشاة لها» ليوسف المحيميد

هذا صوت صادق وجاد من العربية السعودية، يرتحل بنا - بوعى نافذ - إلى ما دون قشرة الوفرة والغنى التى تتصدر الخيال عند الحديث عن هذه البلاد. يضرب بمبضعه حتى نخاع الوجود المادى والروحى للإنسان هناك، نازعا الطلاء المبهر، كاشفا العظام عارية دون زيف.. ودون افتعال كذلك. متجاوزا رومانسية قصص الحب البدوية المستهلكة، ليلتحق بكتيبة الباحثين عن الحل الجمالى الأكثر واقعية وعصرية لقضية التعبير عن وضعية إنسان مجتمعاتنا العربية، الرازح بين مطرقة السلطة - النظام الاجتماعى وسندان التقاليد، وكلاهما ينتمى إلى عالم ما قبل عصرنا. فيبرز بذلك «القسوة» التى تمثل خلاصة هذه الوضعية كما يمثلها هذا العنوان الذى قد يبدو غريبا، ولكنه دال «ظهيرة لا مشاة لها»، إنها صحراء الحياة القاحلة، حيث لا فيئ ولا ظل يحمى من هجيرها، فيستحيل

التعايش معها أو التصالح مع موضوعاتها، إن ذلك فوق الطاقة الممكنة للإنسان الذى هو بحكم كينونته - باحث أبدا عن الحياة والحرية.

هكذا تتفتح أمامنا شفرات هذه المجموعة العصية، فتأخذنا عبر مسارب متنوعة إلى عالم «القسوة» الذى تترجم عنه، فنجد أنفسنا أمام جوهر موضوعى واحد يتبدى فى لقطات مختلفة تؤكد إحداها الأخرى وتصل ما انقطع منها، وهذه المجموعة إذ تسعى إلى تأكيد رؤيتها تلك عن عالمها فإنها تسعى بالتوازى مع ذلك - ونتيجة له إلى إبراز حبها الجارف للحياة وتعلقها اللانهائى بها، فنحصل بذلك على تلك الثنائية المتداخلة المتصارعة أبدا... الحياة - القسوة ، فتنأى المجموعة بنصها عن العدمية لتصل إلى فاعلية واقعية أخاذة.

تتبدى القسوة أول ما تتبدى فى التقاليد الاجتماعية المغلقة المحافظة، التى تجعل من العلاقة بين الرجل والمرأة أمرا معضلا يقترب من حد الاستحالة، من التابو، فتتحول المرأة فى مخيلة الرجل من كائن آدمى يمكن أن يشبع احتياجاته العاطفية والطبيعية، من رفيق حميم فى مشوار الحياة ليتم التكامل والتساند الضروريان بينهما - تتحول المرأة إلى كائن أسطورى

بعيد المنال، مجرم، يفح جنسا ورذيلة. ولأنه صعب المنال مع الاحتياج البالغ إليه فإن المخيلة تلعب دورها في طقس الاستحضار المحرم وينفتح الباب على مصراعيه أمام الشذوذ والخيالات المرضية. في قصة «الظل» تدهمنا هذه العبارة للوهلة الأولى: «هذا الليل الأحمق يجيئني كلما مل الضوء التحديق الغبي في وجهي».. فيبدو لنا على نحو مفهوم مدى قسوة الوحدة والملل واللامعنى التي يعانيها البطل. إن مشكلته الأساسية تكمن فيما يحمله له الليل من عذابات وآلام ناتجة عن وحدته، فيخلو إلى هواجسه وأطيافه وأحلامه المليئة بالرغبة والكبت معا، إن «التحديق الغبي» الذي يقوم به الضوء – على غرابة الصورة – يشي بانعدام فاعلية البطل وتعطله النفسي المادي نتيجة لافتقاده الشريك الطبيعي الذي يمكن أن يشحن حياته بالمعنى والقيمة، إلا أن هذا التعطل لا يعني التخلص من المشكلة، بل يعني الاكتواء بنارها فتتحدى قدرته على التعامل معها رغبته في الحياة ذاتها: «قال الآخر: لم أنت قلق وحزين؟ قلت الليل يملني كثيرا – دعه يبتعد عنك قليلاً. قلت دهشة واستجداء: كيف؟» ص٦.

فالقلق والحزن والاستجداء والدهشة هنا تحمل دلالات التعلق

البالغ بإمكانية الحل، إن وجدت، بالرغبة فى الحياة بشكل طبيعى. وحين ينصحه صديقه بالسير على الأرصفة ظهرا، لعل الضوء يمنحه «ظلا» تتفجر كلمة «ظل» بمعان لا حد لها. فالضوء هو نقيض الليل الذى يحاصره بالملل والوحدة، ولذلك فالضوء هو وحده الذى يمكن أن يمنحه ظلا مع الأخذ فى الاعتبار أهمية علاقة التناقض بين الضوء والظل رغم كون الظل متولداً تلقائيا عن الضوء، وإذا كان الظل هو القرين والرفيق الملازم والشريك المتماهى فى الإنسان فهو ألصق ما يكون التصاقاً به من الآخرين، فإننا نحصل على دلالة موحية ومعان جديدة تماما للمرأة والاحتياج إليها. ومما يزيد من إلحاح هذا الاحتياج أنه يصادف صديقه: «فى حين كان ظله المثير يمتد إلى الرصيف دون أن تمتد يده نحوى» فكلمة المثير تلك تعطى دلالات الاشتهاء والرغبة التى تختلج فى نفس البطل ولا تنسى القصة أن تؤكد هذا المعنى بإبراز التمعن فى تفاصيل الشكل الخارجى لظل صديقه: «أعين ساهمة، شعر مرتفع من الأمام وينساب بنعومة إلى الخلف».. إلخ ص ٧. إذا ها نحن أمام نتيجة جديدة للفشل فى الحصول على ظل خاص لبطلنا، إنه يشتهى ويمتلئ إعجابا واستثارة عند أول التقاء بظل، حتى وإن كان لغيره. وهنا يلعب

الخيال لعبته البارعة، فحين يودع صديقه يكتشف بشكل تدريجي أن ظل صديقه يتبعه هو ، وبعد محاولات مفتعلة لطرده يستجيب لما تمليه عليه الحالة: «خلعت ملابسي وهو يخلع مثلي، ارتميت على السرير العفن، وكان يرتمي معي بنفس اللحظة، ولكن ساقيه ممدودتان للسقف وشعرت بالشوق والرطوبة واللذة والرعشة والنوم» ص ٩ فيتحقق للبطل ما يبتغيه في عالم الخيال الذي يعمل بشكل مستقل تماما وكحل لا بديل له للأزمة.

إن هذا التصور للمرأة «الظل» يتطور بعد ذلك لتصبح المرأة «سيدة الأسماء» في القصة المعنونة بنفس العبارة فترتفع إلى حد القداسة، كما أن طقس الاستحضار يتطور هو الآخر ليصبح رحلة طويلة تمتد من «العراف» إلى «الدخان» إلى الحديث مع «الصديق» وتنتهي كالعادة بالحلم. إن المرأة هنا تنفصل عن الواقع المادي لتنتمي إلى عالم أسطوري هيولي غير ملموس: «لها يدان كحبال لا تنتهي. رأس بحجم دائرة مضرجة بالهتاف، حناجر طويلة، عصفور جميل يغني داخل فمها الصغير، صدرها يصعد إلى الفضاء ويتجاوز كل الأيدي العالية» ص ٥٥ . وحيث تتوه أقدامه في رحلة البحث الأسطورية تلك فإنه يلجأ إلى الليل والحلم، ولكن الجديد أن هذا كله لا ينتهي

بالانتشاء كما رأينا قبل قليل، إنه ينتهى بأن يقول : «أشتهى البكاء أشتهيه» ص ٦١، وذلك نتيجة للإحساس بالحسرة والكآبة بعد إحباطه فى الحصول على هذه المرأة العنقاء المستحيلة.

ويتواصل هذا التعثر والبحث المكدود فى قصة «ترنيمة لفاصلة الأبيض» حيث تبدأ بباحة الفندق «وكل النساء يمتطين أذرعة رجالهن والفندق يرقص أو يغنى» مما يفاقم من إحساسه بوطأة الوحدة والانفراد، إلا أنه عندما تلتقى عيناه بها يبدأ فى إسقاط كل أحلامه وتصوراته لأنثاه المرتجاة عليها «الحذاء... القميص.. الأكف... المشى... التوقف... الانتظار.. التوجس، حتى العباءة هى. وفاصلة الابيض هى. كل شىء هى» ص ٦٥ وينتهى أمره معها بأن تضطرم فى عقله كل الأفكار التى تسلم تلقائيا إلى «السفر» إليها، إنها هن المرفأ والواحة وبديل كل التشتت واللاانتماء، وهذا يقربها من الصفات الأسطورية فى القصة السابقة وهو ما يشى بالافتقاد المطلق للأنثى.

وكمعادلة لكل الإحباط والحرمان الذى يعانيه بطل المجموعة فإنه يسعى إلى استرجاع هذه العلاقة المستحيلة أيام كانت ممكنة وبسيطة فى عمر الطفولة الأول، حيث التلقائية الطليقة غير المكبلة بقيود الافتعال. فنجده فى قصة «التراب» يزاوج بين

شجار القطط وممارستها التلقائية لحاجاتها الطبيعية، وبين تحولات العلاقة بين الطفل والطفلة. ولعل عنوان «التراب» يحمل من دلالات الطبيعة التلقائية التى لا تأبه بكل ما هو مفتعل وغير موافق لقوانينها، الشىء الكثير. وهكذا نجد أن كاتبنا لم تقهره تلك القسوة بصورة مطلقة إنما بقيت هناك مساحة لتمجيد الحياة والبكارة والنصوع.

وعلى صعيد آخر تتبدى القسوة عنوانا للعلاقات الاجتماعية الطبقية وللوجود الاجتماعى لأبطال يوسف المحيميد. فعلاقة الاستغلال والتعالى التى يمارسها الكبار والأغنياء، وحالات الاحباط والانكسار التى يعانيها الفقراء والضعفاء، تشكل عصب الجزء الآخر من قصص هذه المجموعة فى قصة «الجريدة» نلاحظ معاناة «الولد» بائع الجرائد فى سعيه بين العربات وبين دكان (سالم اليمانى) المالك البليد الذى لا يصنع شيئا سوى إيذاء الولد والتدخين والتحديق إلى الشرفة حيث تسكن امرأة سمينة ولا تنحصر متاعب الولد فى علاقته بالمالك، وإنما فى علاقته بأصحاب السيارات كذلك، فيتعاملون معه بكبر وتعال فوق طاقة الاحتمال، ولعل اسم «الولد» قد تولد من ندائهم له. وهو ما يصغر من شأنه ويحط به إلى مرتبة الخدم مما يشى

بتناولهم المتخلف لقضية العمل برمته، حتى أنه فى آخر مواقفه معهم يقع ضحية لعبث مجموعة من الصبية المراهقين الذين يستقلون سيارة يعجز عن «سداد ثمنها حتى لو ظل يعمل طوال حياته» فيعطونه بدلا من الريالات بصقة كبيرة تملأ وجهه مع ضحكة مجلجلة وصرير مدو. ولا يخفى هنا القهر المزدوج الذى يعانيه البطل من صاحب الدكان، من ناحية، وأصحاب السيارات من ناحية أخرى. ولكننا نلاحظ إلى جانب ذلك، الصفات المشتركة التى تجمعهما، فصاحب الدكان العاطل الذى لا يمل التحديق الرخيص لا يختلف عن أصحاب السيارات المترفين مما يوحدهما معا ويجعلهما يلتقيان لإكمال دائرة القسوة التى يعانيها إنسان المجموعة. وهذا المعنى نجده قريبا مما جاء فى قصة «ذلك وجهى» حيث تصبح رحلة البحث عن عمل هى المحور الذى تدور حوله عوامل إحباط البطل. إن هذا الفقير الجائع، وفى نفس الوقت المحاط بكل وسائل وأشكال الرفاهية، يشكل هو فى ذاته علامة استفهام كبيرة، فهى صورة تحتوى من التناقض والتنافر وعدم الاتساق ما يجعلها محلا للتساؤل حول وجودها ذاته. ويتحول الأمر إلى مفارقة طريفة ولكنها محزنة عندما نعرف أن محنته تتبدى عندما يذهب إلى المقابلة التى جاءت فى

إعلان طلب سكرتيرين، ولكن وجهه البائس الذى يشى بفقره يحول دون قبوله، فيصبح ذلك الوجه هو جوهر الأزمة، سببها ونتيجتها فى نفس الوقت، فالنظام الاجتماعى الذى صنع بظروفه وعلاقاته هذه الحالة البائسة للإنسان هو نفسه الذى يتذرع بقبحه للقضاء عليه، فتكون النتيجة هى اغتراب ذلك الإنسان عن ذاته بعد أن اغترب عن مجتمعه، وقد اقترب من حافة الجنون.

والقضية التى تسوقها قصة «ذلك وجهى» لا تقتصر على مشكلة الوجه القبيح الذى يعصف بمستقبل صاحبه، وإنما تمتد لتشمل قبح وجه العالم المحيط بإنسان القصة بكامله.. فبداية نلاحظ الانفصال المتعمد الذى يسوقه الكاتب بين البطل ووجهه، حين يقول : «أنتزع منديلا لأمسح به المرآة جيدا، فتظهر ملامح وجهى. أبتسم له. يبتسم معى بنفس اللحظة، أضحك بعمق، يضحك بقمع، أصمت، يستمر وجهى يضحك فى المرآة» ص ٣٦ فكأننا أمام كائنين مستقلين يمارس كل منهما ما يتراءى له فى انفصال عن الآخر، وكأن هذا الوجه ليس خلقته الحقيقية وإنما هو شىء قد ألصق به، ولعل فى هذا ما يؤكد ما ذهبت إليه قبل قليل من أن النظام الاجتماعى هو الذى صنع بظروفه وعلاقاته

الجائرة هذا الوجه البائس وربما يؤكد هذا عنوان القصة! «ذلك وجهى» وكأنه يحاول إقناعنا، عبثا، بشىء غير حقيقى. مما يؤكد أن هذا الوجه وإن كان وجه بطل القصة إلا أنه ليس خاصا به تماما، فالقبح والدمامة أشمل وأعم : «فالرجل ذو العمامة المبقعة الذى تتناوب أصابعه نخر فتحتى أنفه ليلصق ما يعلق بها بظهر المقعد المقابل» ص ٣٨ ويدخن فى الأتوبيس مما يؤدى إلى تأفف باقى الركاب، والسائق البدوى الذى يلتفت بين لحظة وأخرى إلى «صبى أملس الوجه بشفتين ممتلئتين فيتأوه بلوعة وحزن»، ويواصل بعد ذلك ممارسة اهتماماته الشاذة، والرجل الذى بلا أطراف سفلى المتكوم وسط علبة كرتون على الرصيف بيد مبتورة وأخرى ممدودة.. «لله يا محسنين» كل هذه العناصر وغيرها تحاول أن ترسم صورة أكبر للدمامة والقبح اللذين يشملان هذا المجتمع متضافرين فى ذلك مع حالة إنسان القصة، وما يمارس تجاهه من قهر وحكم عليه بالضياع والجنون. وهى كلها عناصر تجتمع لتصنع معا المفارقة المفجعة، الثراء البالغ والفقر حتى التسول إضافة إلى التشوه الروحى والأخلاقى الذى يقترب ، بل يتجاوز ، حد الشذوذ. وتجتمع كل هذه العناصر أيضا لتكمل حصار القسوة المضروب بإحكام

حول أبطال المجموعة، حتى أنهم لا يستطيعون من هذا الحصار فكاكا إلا بالجنون أو الموت أو الانزواء فى ركن قصى واجترار التعاسة والبؤس، وكلها أشكال من الاحتجاج السلبى على هذه الوضعية. وكيف يمكنهم الاحتجاج الإيجابى أمام هذا العالم الذى أجمع على الامتثال للتشوه والشذوذ، والتوحد بالقهر فى لامبالاة غبية (كثيرا ما نلاحظ عبارات مثل: «الناس ينعسون على الرصيف»، «وحين نتجاوزهم يديرون رءوسهم نحونا ويعلقون بكلمات ساخرة أو يضحكون» ص ٢١، «وجوه السائقين والباعة تتطلع نحوى..» ص ٤١، «تشرئب الأعناق إلى الأسقف، وتطل الأعين من نوافذ الخشب، يصمت الصمت»... «جميع الجماجم تناقضنى حين اهتزت توافقه» ص ٤٤، «يدخل الحى المصاب بالطأطأة» ص ٤٧، «البدوى يلتحف فروة من صوف نعاجه وينزوى فى خيمته. أهله يجهزون رواحلهم والجدرى يقتات عنقه» ص ٣٢) ولعل النموذج الأبرز الذى يمكن أن يوضح هذه الوضعية هو قصة «محدود الدم» هذا الرجل الذى يأخذ منزله الطينى فى الانهيار بفعل المطر العنيف، وعبثاً يحاول منع هذا الانهيار إلى أن يصاب بالجنون، إن هذا المنزل الطينى هو

الوحيد الباقى فى هذه الضاحية، وقد حرص عليه صاحبه لأنه يذكره بملحمة بنائه مع رفاقه فى الزمن القديم أيام كان الناس يتساندون كما تتساند البيوت الطينية، وحرص عليه كذلك لفقره الشديد فى عالم الأغنياء. وعند انهيار المنزل يصرون على ضرورة إزالة بقاياه من الوجود رغم توسلات صديقه الوحيد (الراوى فى القصة). وعندما ينقل (محدود الدم) إلى المستشفى يأبى جسده أن يعطى قطرة دم واحدة من أجل التحاليل، وهذا ليس موقفا اختياريا، فالراوى يلاحظ أنه بجوار ملفه قد استلفت بعوضه منتفخة بالدماء. وهكذا تلخص القصة الوضعية بأكملها بإيجاز دال بليغ ففقره المادى فقر فى الدم. ليس صدفة، إنما هو نتيجة مباشرة لعلاقة مستغل (بكسر الغين) بمستغل (بمفتحها). وربما كان إيراد رمز البعوضة مقصوداً به الإيحاء بضعة وحمق وجلافة الطرف الأول، إلا أننا لا نستطيع أن نغفل الإشارات الهامة التى تسوقها القصة عن أن بؤسه هذا ناتج أيضا عن خضوع مواطنيه، وتفرده وحده بالكبرياء الذى أصبح نادرا: «عيناه فقط تبحثان عن نقطة تنتصبان عليه فى كبرياء منفردة» ص ٤٨، بينما «كل الوجوه مسدلة إلى القاع».. «يصاب بالدوار عندما يدلى برأسه فوق صدره كساكنى الحى».. «يسقط على

الاسفلت الملون بالخضوع والتوسل» ص ٤٨. ولأنه متفرد فى كبريائه فقد أصبحت إزالة منزله - إزالته هو ذاته، ضرورية إلى جانب كونها ممكنة وسهلة. إن الظلم هنا عام وشامل (كما أن القبح عام وشامل كما رأينا من قبل) إلى جانب قوته الساحقة حتى أنه يكاد يشبه حالة كونية لا راد لها (المطر الذى يزيل المنزل الطينى)، فلا تجدى أمامه مقاومة، فإما الخضوع و«إلقاء الرأس فوق الصدر» كساكنى الحى وإما الفناء. إن هذه الفكرة لا تبوح بها القصة أو المجموعة بصورة مباشرة، ولكنها تتضمنها وتبثها فى طيات سطورها، وكأنها بذلك تحاول إعطاء مبرر لاستمرار وتواصل هذه القسوة، وكأنها أيضا تشير إلى طريق الخلاص من كل هذا البؤس المادى والروحى والأخلاقى.

إن الرؤية التى تطرحها هذه المجموعة للعالم قاتمة وسوداوية، وهى ليست مجاوزة للماثل والراهن، ولكنها على ذلك.. محتجة ملتاعة، رؤية بشر سحقهم الواقع، وأمعن فى التمثيل بهم، فكتبوا بمعاناتهم وهزيمتهم شهادتهم على هذا العالم ورؤيتهم الضمنية للبديل. رؤية بشر عزل ضعفاء يواجهون آلة اجتماعية فائقة العنفوان تسحقهم بجلافة وفظاظة وبدائية. إلا أنهم لم يفقدوا رغم ذلك قدرتهم على التساؤل والاندهاش من كل ذلك

على قدمه وشموله فأكدوا، كما قال برخت، على أهمية «ألا نعتبر البؤس طبيعيا حتى لا يستعصى على التغيير». وقد لا يكون التغيير ماثلا فى «وعيهم القائم»، إلا أنه بكل تأكيد يمثل «وعيا ممكنا» على نحو من الأنحاء، ويندفع إثر كل تجربة نحو التحقق.

ولذلك فإن الشخصية التى تقدمها المجموعة ليست شخصية بطولية فهى لا تقاتل ثم تنهزم أو تنتصر، ولكنها رغم ذلك ليست عادية أيضا. إن البطل قد يكون باحثا عن عمل أو بائعا للجرائد أو باحثا عن امرأة، إلا أنه فى كل الأحوال بطل من نوع خاص يمتلك القدرة على التأمل والاستنتاج وأن يكبح الاستلاب من ذاته رغم عمليته وانهماكه الكامل فى الحدث. إنه بطل يشعر بالإهانة ولا يتغاضى عن المنغصات، كما أنه يحمى كبرياءه بصورة لافتة. وهو لذلك يعانى انفصالاً من نوع ما عن الآخرين الذين هم دونه فى الإحساس بوطأة ما هو ماثل، ولذلك فهو يعانى غربة مزدوجة : غربة إزاء المؤسسات والسلطات، وغربة إزاء البشر الآخرين الذين لا زالوا على بدائيتهم وتشيؤهم ، (راجع بطل «ذلك وجهى» خاصة فى مشهد الأتوبيس، وبطل «محدود الدم» ذى الكبرياء فى عالم «مطأطئ الرءوس».. إلخ..). ومن ثم يسقط صريع موقفه المتميز هذا، دون أن يتمرد على نحو

إيجـابى لأنه لا يزال فى همــه الذاتى الذى يمــلأ عليــه عـالمه الداخلى.

إن أزمـة الأبطال هنا تكمن فى المنطقة الواقعـة بين الرغبـة والإمكانيـة الرغبـة فى التـحـقق الذاتى (المادى أو الشـعـورى) وصعوبة تحقيق ذلك نتيجة لعدم مواتاة الظرف الواقعى، فتكون النهاية البائسة. إن أهم ما يلفت النظر أن التجربة التى يمر بها أبطال المجموعة غالبا ما تكون تجربة مصيرية أو فارقة تترك بصماتها حادة عليهم أو تنتهى بنهايتهم، فنشعر بوطأة الحدث وبجـلال المعـاناة، ولذلك فـإن الحـدث يأتى دائمـا طوليـا سـرديا ينتقل بالشخصية عبر مشاهد متعددة تؤدى إلى إحداث التطور فى الشـخـصـيـة وفـى إحـسـاس المتلقى على حـد سـواء، إلى أن تصل إلى النقطة الفـارقـة، نقطة الذروة التى تحـدد مـصـيـر الشـخصيـة وتجربتـها مـعا، ولذلك فإن القـصـة غالبا ما تبدأ بعبارات قصيرة موحية تقدم للحدث أو تطرح القضية، ثم يبدأ بعد ذلك الحدث الفعلى ممـنتجاً (مقطعا إلى مشاهد متـتابعة) مـثل أن يقـول : «هـذا الليل الأحـمق يجـيـئنى كلمـا مل الضـوء التحديق الغبى فى وجهى، وتتـأوه أمى المتـعبة – تزوج يا ولدى فإنى لهفى عليك» (قصـة الظل). حـيث نفهم على الفـور المجال

الذى تدور فيه القصة ثم يبدأ بعد ذلك مباشرة الحدث الذى يأتى واقعيا على نحو كبير، ولكنه على ذلك يتوارى أحيانا خلف بعض الرموز واللغة المختزلة الموحية التى قد تبدو لا معقولة أحيانا ولكننا نفهم من السياق أنها تحدث على صعيد الحلم أو الخيال. إلى أن تأتى النهاية الهادئة المفتوحة أحيانا، رغم سخونة الحدث، فى الأغلب، مثل نهاية قصة «ذلك وجهى» التى سبق الحديث عنها، فبعد هذا الحدث القوى الذى يمر به البطل (الرفض فى المقابلة الشخصية ثم العودة الخائبة بعد استنفاذ كل محاولات العثور على صديق أو حتى وجه متعاطف) تأتى هذه النهاية المحايدة والموحية فى نفس الوقت : «أوزع رغوة الصابون على وجهى، فأرفع وجها حزينا إلى مرآة فوق المغسلة»: فعلى الرغم من روتينية عملية الغسيل تلك وعاديتها إلا أن حذف أداة التعريف من كلمة «وجها حزينا» وكلمة مرآة توحى بانتفاء خصوصية هذه الأشياء بالنسبة للبطل، وانفصاله عنها، بما يوحى بالحالة النفسية الخاصة التى أحدثتها التجربة.

إننا نلاحظ سببية واضحة فى مجال تطور الحدث حيث يمكن تحديد عناصر حبكته إلى: بداية تشبه البرولوج تمتلئ بعبارات موحية تدخلنا فى صميم الحالة - التجربة التى غالبا ما تكون

مصيرية تأتى مقطعة عبر مشاهد متتابعة بشكل منطقى - نهاية هادئة ولكنها تحمل دلالات موحية بقوة.

إن هذه التجربة قد لا تحتوى على أزمة صراعية واضحة أو حادة ولكنها أزمة البطل الخاصة وصيرورتها حسب منطق الرؤية التى يطرحها الكاتب لعالمه كما أوضحنا قبل قليل. فلا يوجد صراع بالمعنى المباشر للكلمة، بينما الصراع ضمنى وغير مباشر، وإنما تحتل الساحة حالة البطل المتحولة بفعل قوى تقف خارج الحدث أو تحتل ركنا صغيرا فيه. ولذلك فالأثر المباشر للحدث يتم على صعيد الحياة النفسية الخاصة للبطل، خاصة أن قصص المجموعة تستخدم غالبا ضمير المتكلم بما يعنى سيطرة الصوت الواحد فى غنائية مقترنة بالعالم الشعورى والنفسى الذاتى للمتحدث. ومن ثم كانت الصياغة اللغوية الخاصة التى يوردها الكاتب تتمتع بدور بالغ الأهمية فى صبغ عالم المجموعة بهذه الصبغة، لقد جاء ت اللغة شاعرية ومقتصدة وموحية. وقد أدت شاعريتها إلى بث روح غنائية مشبعة عاطفيا إلى حد بالغ مثل أن يقول فى «محدود الدم» (التى هى من أجمل قصص المجموعة فى رأيى): «جسد يحمل أوصاف الامتداد والتحول، فى عينيه بريق لم تشهده بيوتنا إلا فى أساطير الغبار، تأتى

مواويله الشجية فى الأمسيات الصيفية المقمرة»... إلخ (ص ٥٠)
إلى جانب ذلك فقد شاب هذه اللغة بعض الإسراف فى التأنق فى بعض المواضع إلا أننى فى النهاية لا يسعنى إلا أن أقول إننا نقف إزاء مجموعة قصصية فذة ليس على صعيد الطرح الواقعى لقضايا الإنسان وحسب ولكن أيضا على صعيد الاستخدام المتميز لجماليات القصة وأدواتها، وتوظيفها بشكل عضوى يضفى روحا ودلالات عميقة ونفاذة.

رؤية النفس.. رؤية العالم
القصة القصيرة عند محمد أبو المعاطى أبو النجا

تحتل عملية تصوير النفس الإنسانية حيزا هاما فى الإبداع القصصى عند محمد أبو المعاطى أبو النجا. من حيث كون هذه النفس جوهراً محوريا يقوم حسب تكوينه العقدى ونزوعه الغريزى اللامرئى، بتوجيه السلوك الإنسانى وجهة قد لا يدرى صاحبها تعليلا منطقيا لها، فضلا عن الآخرين. إن النفس الإنسانية حسب ذلك، إنما هى عالم مستقل قائم بذاته، حامل لعناصره ومكوناته وتفاصيله، وكذلك قوانين حركته وفعالياته المحددة، التى تتجاوز العالم القائم بالفعل، محققة عالما آخر زاخرا بكل الإسقاطات والأمنيات، أو كما يقول د. مصطفى صفوان فى مقدمة ترجمته لكتاب تفسير الأحلام لسيجموند فرويد «إنها لغة الإنسان بما هو راغب، فى مقابل لغة الإنسان بما هو عارف»[1]. فهناك لغتان تترجمان عن عالمين على قدر

نسبى من الاستقلال: «الأولى لغة الداخل، والأخرى لغة الخارج وعلى قدر ما بين هذين العالمين من اتساق وانسجام يكون استواء الشخصية وحيويتها الروحية والسلوكية، والعكس يكون حينما تضطرب العلاقة بينهما، فإن عالم الداخل ينعزل مستقلا بذاته خالقا تهاويمه وحياته الخاصة التى تبرز ناشزة وغريبة، قياسا على الواقع الخارجى المعاش»[٢].

غير أن قصص أبو المعاطى أبو النجا لا تطرح الأمر من زاوية التضاد أو التصالح بين هذين العالمين، وإنما تطرحه من زاوية أثر الخارج على الداخل، ومن ثم رد الفعل العكسى من ناحية النزوع السلوكى الذى يصوغه العالم النفسى الداخلى للشخصية. خاصة إذا تميزت هذه الشخصية بتكوين نفسى حساس ومرهف. ولذلك نحصل دائما فى أعمال هذا الكاتب على رصد مزدوج لكلا العالمين فى نفس الوقت، وهو ما يغنى عالمه القصصى ويثرى إجابته عن حقيقة الإنسان وحقيقة الواقع معا. وهذا الأمر كذلك هو ما يجعله متفردا ومتميزا عن كتاب القصة ذوى الميل نحو الكتابة النفسية، مثل ناتالى ساروت وأندريه جيد وغادة السمان وعبد الفتاح رزق، فلدى هؤلاء يدور الحدث داخل النفس لا خارجها، متأثرا بعوامل ومحركات لا مرئية ولا واقعية.

كما أنه يختلف كذلك عن منهج دوستويفسكى الذى يكرس كل جهده الفنى للتعبير عن سلوك الشخصية فى مراحل نشوزها النفسى والسلوكى الفعلى[٣].

إن القصة عند أبو المعاطى أبو النجا، تبعا لذلك، لا تقوم على علاقة صراعية مباشرة بين أقطاب داخل النفس الواحدة، ولا بين داخل النفس وخارجها كما نجد عند عبد الفتاح رزق مثلا[٤]. وإنما تقوم على علاقة حوارية تأخذ طابعا تأمليا فى الغالب، حيث يصبح البناء القصصى قائما على التراكم والتوالد الفكرى والنفسى، وليس على عنصر الأزمة المفضية إلى واقع مغاير، إنه يقوم على عنصر التداعى التأملى الذى يخلقه واقع خارجى يمثل تحديا أو مثيرا لعالم داخلى خصب، ومن ثم تصبح القصة عبارة عن وصف استجابات هذا العالم الداخلى لذلك المثير الخارجى، ماضية نحو استخلاص الدلالات الفنية والفكرية لهذا السرد.

وإذا كان العالم الخارجى (الواقع) متغيرا ومتحولا أبدا، فإن هذه الاستجابات لابد أن تكون بدورها على نفس الوتيرة من الحركة والتغير، ومن ثم يمكن التفريق بين مجموعة من القصص كتبت قبل عام ١٩٦٧ وأخرى كتبت بعده. ترتيبا على ما يحمله

هذا التاريخ من دلالة فارقة مثلت تحديا، بمواضعات ما قبلها وما بعدها، على إنسان هذه الأعمال. فالواقع قبل ذلك التاريخ كان يطرح حلما ورديا ويقينا اجتماعياً وسياسيا، ومن ثم قيميا لا يتزعزع، جعل الكاتب يتعامل مع الواقع الخارجى بمنهج إيمانى خال من التساؤل والشك، تحتل الرؤية النضالية جانبا أساسيا منه. كما احتلت الأنا الجماعية فيه دورا أكبر مما فى المرحلة اللاحقة. نجد ذلك بوضوح ناصع فى قصص «قرية أم محمد»، «حادثة الوابور»، «الابتسامة الغامضة»، «سحابة الغبار» وغيرها. ثم جاء ت الهزيمة لتزلزل ذلك اليقين وتستبدله باهتزاز قيمى وأخلاقى، وخلل اجتماعى، أثر بأبعاده النفسية ودلالاته السياسية على تكوين الشخصية الفكرى ومسلكها النفس والروحى ومن ثم المادى معا ولذا سوف تظهر لدينا فى هذه المرحلة كمية لا بأس بها من التساؤلات والتأملات ومحاولات تعليل ما حدث. وهو ما تبرزه بوضوح قصص «ذلك الوجه وتلك الرائحة»، «الوهم والحقيقة»، «أصوات الليل»، «وقت الزوال».. وغيرها.

وسوف أحاول فيما سيلى من هذه الدراسة اختبار صحة هذه الافتراضات عن طريق تقسيم أعمال الكاتب فى القصة

القصيرة إلى قسمين رئيسين[٥]، تم تحديدهما على أساس تاريخ النشر :

الأول : قصص استقرار اليقين . وهى التى نشرت بين عامى ١٩٦٠، ١٩٦٦.

والثاني: قصص اهتزاز اليقين. وهى التى نشرت بين ١٩٦٧، ١٩٨٤.

وذلك من خلال ثلاثة محاور رئيسية أمكن رصدها فى أعمال الكاتب، تمثل مناط الفعل وأقطاب الحركة القائدة للسرد. وتتراوح هذه المحاور بين مناطق الانفعال المختلفة، تبدأ «بأنا الفرد»، من حيث احتلالها لبؤرة السرد المركزية، فلا يشاركها فيه إلا ما يمثل المثير الخارجي، ويليها محور «الأنا والآخر» الذى تشترك فيه أنا الفرد مع الآخر فى علاقة، تولد الحدث والانفعال معا، بحيث يصبح هذا الآخر عنصرا مشاركا رئيسيا على مستوى توليد الحدث والانفعال، وليس مجرد مثير محايد كما فى المحور الأول. ثم يأتى المحور الثالث حيث تذوب فيه الأنا الفردية فى الضمير الجمعى، فلا تمثل تلك الأنا إلا العين الراصدة والمنفعلة فى إطار الانفعال الجماعى الأشمل.

تلك المحاور الثلاثة إذن هى :

١ - الأنا الفردية.

٢ - الأنا والآخر.

٣ - الأنا والجماعة.

ولا تمثل هذه المحاور نسقا حركيا ينتظم الإنتاج القصصى عند الكاتب، فيفضى أحدها إلى الآخر أو يترتب عليه، وإنما هى تنويعات على نشاط الأنا الرئيسية فى القص، فحينا يأتى متمحورا حول ذاته منشغلا بها، وحينا يأتى فى علاقة مع آخر، وفى الأخير يأتى متماهيا فى جماعة أو مندمجا فيها بما لا يفقده خصوصية هذه الأنا.

أولا : قصص استقرار اليقين :

فى هذا القسم نلاحظ نوعا من استقرار القيم والمفاهيم، كما نلمس رؤية إيجابية ، متفائلة على نحو عام، تظلل جوانب القصة. مثل الروح المتدفقة نحو العمل، ومحاولات التواؤم مع الجماعة وتصويب مفاهيمها وسلوكياتها من خلال دينامية نقدية لا تغفل التعاطف معها والسعى نحو فهمها. فالأنا الفردية هنا ليست متناقضة مع الجماعة ولكنها راغبة بصدق فى فهمها والتعامل الإيجابى مع مواضعاتها، كما نلمس أيضا الحس الاجتماعى

الواضح من خلال طرح القضية الاجتماعية والتفاوت الطبقى بتعاطف واضح مع الفقراء والمطحونين، مثلما نجد فى قصة «حارس المقبرة» من خلال تكنيك المفارقة الساخرة التى تجسدها وضعية الموتى الذين يتدثرون بأكثر من ثوب ثمين، والأحياء الذى لا يجدون ما يسترون به أجسادهم. ورغم أن البطل يقوم بالسرقة إلا أن القصة لا تدينه كمجرم، بل كضحية. ولا نستطيع أن نفصل هذا التوجه عن طبيعة المرحلة السياسية والاجتماعية التى كانت سائدة قبل عام ١٩٦٧.

(١)

يبرز هذا المعنى بوضوح فى قصة «الآخرون» من مجموعة «فتاة فى المدينة» التى نشرت عام ١٩٦١، حيث نقابل (محمود) المراسل العسكرى الذى يذهب إلى الاسماعيلية ليلتقى بالفدائيين الذين يقاتلون الإنجليز عام ١٩٥١. وإذا كان الهدف المعلن من هذه الزيارة هو تغطية بطولات هؤلاء الرجال فإن الهدف الحقيقى له كان أن «يتحدث إليهم، ليعرف لماذا أتوا إلى هنا؟ لماذا جاءوا ليقامروا بحياتهم؟» (ص ٣٨ المجلد الأول). إن هذا التصريح إنما يخفى استخفافا أو تعجبا وربما استنكارا لما

يمكن أن يصنفه تحت عنوان المغامرة المجانية أو التعرض لخطر دون مقابل محدد بمعايير الأنا الفردية التى لا يرى العالم إلا من خلالها. وهو يبرر ذلك بعدد من الأسئلة الوجودية التى لا يستطيع أن ينفذ من خلالها إلا إلى النتيجة السابق استنتاجها وهو خطل هذا المسلك. إنه يفهم - كما تقول القصة - أن «يناضل الإنسان، أن يتألم، أن يشقى من أجل حياة سعيدة. أما أن يفقد الإنسان حياته نفسها، فهذا ما لا يمكن تصوره بحال.. هل هناك شيء أغلى من الحياة ذاتها، حتى يمكن أن نبذلها من أجله؟ يقولون الحرية ولكن ما هى الحرية ؟ إنها إحدى حاجات الحياة، وحين نفقد الحياة، نفقد معها حاجتنا إلى الحرية». إن هذا التحليل ذا الطابع الفكرى الفلسفى التأملى لا ينطلق إلا من ذات تنطوى على نفسها ولا تعترف بحقيقة أو جدارة أى شيء إلا بما يحقق لها مردودا على المستوى الفردى الذاتى، وهو فى ذلك يطرح نفيا واضحا لمفهوم الآخر، أو «الآخرون» كما يقول عنوان القصة. القضية إذن هى هؤلاء الآخرون هل هم موجودون حقيقة، وهل هناك حاجة لهم، وهل يستحقون التضحية من أجلهم.. تواصل القصة: «يقولون الحرية من أجل الآخرين، ولكن من هم الآخرون هؤلاء؟ إنه لا يكاد يحس بهم وهم أيضا هل

تراهم يحسون به إلا حين يحتاجون إليه؟ وهل يحس بهم إلا حين يحتاج إليهم؟ وحين يموت الإنسان ماذا سيبقى منه ليحتاجه الآخرون؟» هكذا يصل صاحبنا إلى لا جدوى ولا معنى لكل ما يصنعه هؤلاء. غير أن هناك واقعا آخر يؤرقه ويجعل هذه الخواطر - رغم وجاهتها المنطقية المباشرة - غير مبررة أو فاقدة للمصداقية، أولها أنه لا يستطيع البوح بها أو مناقشة أحد فيها فضلا عن إقناعه بها وأهمها هو أنه لا يمكن لهذه الأعمال البطولية الفائقة أن تكون ناتجة عن نوع من البله أو الخبل العقلى، ومن ثم تدعمت رغبته فى اكتشاف حقيقة النفس التى تقوم بتلك البطولات متجاوزة تساؤلاته «المنطقية» تلك. إلا أنه يخطو خطوة أخرى من خلال معايشته الممتدة لهؤلاء الرجال. حين يتساءل : «أليس من الجائز أن تكون الحرية بالنسبة لهم هى لب الحياة وقيمتها وأن تكون الحياة بدون حرية أمرا لا قيمة له؟» غير أنه يعود رادا على تساؤله قائلا : «أليسوا أيضا يفقدون حريتهم حين يفقدون حياتهم، أليس الموت عبودية مطلقة؟» (ص ٤٠) ورغم أن التساؤل الأخير ينكص بالأمر إلى وضعيته الأولى، إلا أننا نلمس من خلال صيغة التساؤل فى الفقرة بصفة عامة أنه قد تزحزح بدرجة ما نحو أن يجد يقينا

مخالفا لما كان فى مفتتح القصة، وهو ما يتواصل عبر صفحات من السرد التأملى إلى أن تكون تجربته مع الموت حين يكتشف حقيقة أن حياته لا يمكن الحفاظ عليها دون حياة الآخرين، بل إنها لا معنى لها. وأكثر من ذلك فإن الموت فى سبيل الآخرين إنما هو حياة من نوع معين أخذ يدرك كنهه بعد لأى . وذلك حين ترسم القصة المشهد الوحيد بها فى نهايتها حين أخذ يتجول مع رفيق من الفدائيين وفاجأتهم دورية إنجليزية اشتبك معها هذا الرفيق وعندما أصيب فى مقتل اضطر هو إلى أن يأخذ البندقية ويواصل إطلاق النار، وحين نفذت الذخيرة وأصيب أدرك فى هذه اللحظة معنى أشياء كثيرة. أن هذا الرفيق عندما قتل، منحه بموته حياة جديدة. وها قد جاء الدور عليه ليمنح الآخرين حياة منحت له من قبل ومن ثم شعر.. «لأول مرة بهؤلاء الآخرين، يحس بهم كأنهم قطعة منه، ولأول مرة يدرك الصلة العميقة التى تربطه بهم، إنه يمنحهم الحياة التى فقدها هو» ص ٤٤. وتأخذ القصة فى تعداد نماذج هؤلاء الآخرين الأبرياء البسطاء الذين يحتوى كل منهم طاقة لابد لها من البذل والتضحية حين يكتشف المعنى الحقيقى للحرية والحياة.

إن القصة بهذا الطرح إنما هى دراسة نفسية فكرية لكيفية

ارتقاء الوعى من حالة عدمية وجودية ترى أن «الجحيم هو الآخر» بتعبير سارتر إلى حالة سوية متأنسنة ترى أن الحياة هى الآخر وبدونه تنعدم أية قيمة حقيقية للحياة، ومن ثم جدارته بأن يضحى من أجله، خاصة أنه بدوره يحيا بفعل تضحيات الآخرين. هكذا يتقدم أبو المعاطى أبو النجا إلى أكثر من أن يكتب قصة يرصد فيها التحولات النفسية لبطل منشغل بعالمه الداخلى، إلى أن يطرح كتابة واقعية محملة بروح إيجابية كفاحية وثابة.

(٢)

باختلاف نسبى عما سبق تأتى قصة «ذراعان» فى مجموعة «الناس والحب» ١٩٦٦ لتطرح تنويعة أخرى على مسار العلاقة بالآخر، جوهرها أن هذا الآخر ليس مثيرا للتساؤل أو العداء، إنه هنا كيان مكمل، متفاعل مع احتياجات الأنا ومطور لها. حيث تبرز القصة التفاهم التلقائى الذى يتم بين ذراعى فتى وفتاة تصادف جلوسهما فى مقعدين متجاورين بدار السينما، وفى الوقت الذى يسرد الراوى بضمير الأنا، بصورة مطولة، مشاعره وأحاسيسه تجاه هذا التفاهم بين ذراعه وذراع الفتاة

وتطورات هذا التفاهم وما يثيره من مكامن نفسية وعاطفية وربما غريزية، وألاعيبه التى استخدمها حرصا على أن يبقى الوضع على ما هو عليه إن لم يتطور إلى أكثر من ذلك، نفاجأ أن الفتاة تبادله نفس النزوع وإن كان بصورة أقل جرأة. وهو ما يطرح موقفا مختلفا عن مارأيناه فى قصة «فتاة فى المدينة»، حيث لم تحتج هذه الفتاة على أن الآخر عاملها على أنها مجرد «شىء» ولم تقل كما قالت بطلة القصة السابقة – على لسان الراوى: «أن هذا الشاب لا يعنى شيئا.. فهو لا يعرفها. ولم تكن بالنسبة اليه سوى مصادفة سعيدة يشكر عليها (..) » إنه لم يأت إلى هنا من أجلها هى» (ص ١١). ومن الواضح أن الموقف السابق بالنسبة لـ «فتاة فى المدينة»، حيث أهملها حبيبها واختفى من حياتها دون كلمة واحدة هو المسئول عن ذلك، ومن ثم فموقف السينما المشابه لموقف قصة «ذراعان» والمناقض له فى النتيجة – إنما هو موقف مرضى لا ينم عن سلوك طبيعى، خاصة حين يقول الراوى «إنها لا تنكر أن أعماقها كانت تحلم بشىء كهذا حين أغمضت عينيها على ذلك المنظر الفاتن، أن تكون بجوار رجل (...) رجل جاء معها، جاء من أجلها.» إن ما يعنينا هنا فى المقام الأول هو تغير النظرة للآخر من حيث هو

مشارك لا من حيث هو نقيض، من حيث هو طرف فى الفعل وليس موضوعا للفعل أو التأمل، ومما يلفت النظر فى قصة «ذراعان» هو ذلك الانسجام التام بين مفردات الجو القصصى وبين داخل الراوى وهو ما يؤدى إلى أن يصبح ما كان يتصوره اقتناصا إنما هو سعى متبادل بين طرفين يحتاج كل منهما الآخر، بنفس القدر الذى يحتاجان فيه لمشاهدة قصة الحب التى كانت تعرض وقتها، وكأنها كانت تترجم وتعبر عن وضعيتهما. حتى أن بناء القصة جاء مقطعا إلى مشاهد ممنتجة على طريقة بناء الفيلم السينمائى.

وسنجد هذا المعنى يتردد بوضوح على تنويعات مختلفة فى قصص «الصمت» و«مملكة نبيل» و«الناس والحب» و«الطابور» إلخ.

(٣)

وعلى نحو ثالث سنجد موقفا من «الآخر»، مختلفا عن الموقفين السابقين، فالأنا هنا فى خدمة الآخر وليست فى مجرد علاقة معه، خاصة إذا كان هذا الآخر جماعة أو معنى تلتئم حوله الجماعة، حيث يتطوع فى ملماتها ويقدم المآثر من أجلها

من أكله ورغم أن هذا لا يقابل إلا بالنكران والجحود من كبارها الذين يخافون على وضعيتهم من هذا الصاعد الجديد، إلا أنه رغم انكساره المادى يبقى رمزا خالدا لإرادة الجماعة وزادا لبأسها عند الشدائد.

يتجسد هذا المضمون بقوة فى قصة «قرية أم محمد» فى مجموعة «الابتسامة الغامضة» ١٩٦٣، حيث تقع القرية فى خصومة مع قرية مجاورة نتيجة مقتل أحد أبنائها على يد واحد من أبناء تلك القرية الأخرى، ورغم أن القتيل يخص أسرة كبيرة إلا أن باقى أعيان القرية اعتبروا أن الأمر يخصهم. لأن القتلة يعملون أجراء لديهم، وهم إذا سكتوا عن ذلك فيمكن أن يطالهم الأمر، أما باقى السكان فاعتبروها مسألة شرف يخص القرية كلها، ولأن أحدا من القرية لا يجرؤ على الأخذ بالثأر، فإنهم يستدعون ابن القرية الشريد (أحمد أبو المكاوى) ليقوم بتلك المهمة وبعد قيامه بها يقوم الكبار بالإرشاد عن مكانه مقابل فك الحصار عن قريتهم غير أن السكان البسطاء لا يصدقون ذلك ويشيعون أنه قد هرب ولم يمسك به أحد. والقصة تفجر بذلك عدة معان فى ضربة واحدة، فهى قد طرقت قضية التفاوت الطبقى فى الريف المصرى، وعالجت العلاقة غير العادلة بين من

يملكون ومن لا يملكون إلى جانب طرحها لمفهوم البطل الشعبى الذى يقوم بالأعاجيب ويفعل الأفاعيل بما يعجز عنه الأفراد العاديون. ورغم أن الصراع بين هذه القرية والقرية الأخرى يقوم على أساس قضية غير عادلة من الأساس، حيث إن الجريمة الأولى قد تمت ثأرا لطرد بعض الفلاحين المستأجرين من أرضهم، إلا أن القتيل لم يكن صاحب أرض، وأن مبرر قتله هو أنه قريب المالك الذى قام بطرد الفلاحين، ومن ثم أصبحت عملية الأخذ بالثأر موزعة من الناحية الأخلاقية، حسب بسطاء القرية وحسب أحمد أبو المكاوى بطل القصة الذى تبرع بمكافأته لأبناء القتيل الأول..

هكذا يصبح البسطاء والفقراء هم الخاسرين فى كل الأحوال سواء قتلة أو مقتولين. والقصة تنحاز بوضوح الى هؤلاء وتسخر ضمنيا من الملاك ومن جبنهم وخستهم، ومن ثم تمجد البطل الشعبى الذى رغم نبله وشجاعته يتلقى القصاص والنكال، وهذه المفارقة التى يقوم عليها بناء القصة هى ما تبرر بقوة عملية ظهور البطل الشعبى وارتباط اسمه بالخوارق والمعجزات.

ثانيا : اهتزاز اليقين :

وعلى نقيض قصص المرحلة السابقة سوف نجد قصص هذه المرحلة التى تضم مجموعات «الوهم والحقيقة»، «مهمة غير عادية»، «الزعيم»، «الجميع يربحون الجائزة»، سيطرة واضحة لجو الهزيمة والانكسار، كما نلمس أثر التحولات الاجتماعية والاقتصادية التى تمت فى فترة السبعينيات حيث تتبدى هذه الملامح من الوجهة الفنية من خلال شيوع روح التساؤل والتأملات ذات الطابع الفلسفى الوجودى وانمحاء الفوارق بين الصواب والخطأ وهو ما يولد بالمقابل رغبة ملحة فى اكتشاف الفوارق بين الوهم والحقيقة. حيث تصبح هذه الرغبة محورا رئيسيا يحكم حركة الشخصيات ويدفعها إلى اجترار ذاتها والإغراق فى مونولوجاتها الذاتية. وسوف نلاحظ هنا اختفاء الحدث فى معظم القصص أو تواريه فى حيز ضيق من القصة، بينما يتغلب تكنيك السرد التأملى القائم على استبطان الذات وطرح انطباعاتها على طريقة التداعى الحر للمعانى. كما سيبرز الرمز الكثيف وسيصبح عنصرا تقنيا بالغ الأهمية.

(١)

تتجلى هذه المعانى بوضوح فى قصة «أصوات فى الليل» من مجموعة «مهمة غير عادية» حيث ترمى القصة بدلالاتها الرمزية إلى أسباب ما حدث عام ١٩٦٧، من زاوية الاستسلام للحلم والوهم والاستغناء به عن الحقيقة التى هى أولى وأجدر بالاكتشاف. فعندما يسمع الراوى أصواتا تجوس فى شقته أثناء نومه وتتراءى له مشتبكة مع ذكريات وتهويمات تأخذ طابع الحلم، فإنه لا يكلف نفسه عناء التأكد من إحكام إغلاق باب منزله، ويستنيم إلى «كون حوادث السرقة قليلة فى حيهم» وأنه بالتأكيد يحلم، إلى أن يصحو على وقع الكارثة وقد تجرد منزله من أثمن محتوياته: «*الويل لو فقد القدرة على التمييز بين أصوات الحلم وأصوات الحقيقة بين الزمن الثابت والزمن المتحرك*». (ص ١٦ المجلد الثانى) ولا يخفى ما فى الرمز من وضوح وإيحاءات، فهو يكاد يرسم صورة موازية للواقع التاريخى، غير أنها هنا تأخذ طابعا تأمليا مليئا بالتداعيات والاستطرادات والتفاصيل التى تحدد وتؤكد الاستقلال وتكامل هذا العالم الخاص، بحيث يبدو عالما قائما بذاته دون الحاجة إلى تفسيره من الخارج وهو الأمر الذى يبتعد به عن الأليجورية

أو البناء الفنى الموازى للواقع الخارجى بحيث لا يمكن فهمه إلا فى ضوء معرفة عميقة بهذا الواقع. إننا إذن بإزاء بناء على قدر من الاستقلال والتكامل الذاتى ولا يشترك مع الواقع الخارجى إلا فى الدلالة الكلية التى تطرح بدورها درس التجربة المريرة سواء فى حياة الوطن أو حياة الشخصية القصصية. حيث تبرز الخسارة هنا ليس على المستوى المادى فقط وإنما وقعها الأكبر يتركز على الجانب المعنوى الذى يتحطم من جرائها: «كيف يقول لها أن الرجل الذى يعجز عن التمييز بين أصوات الحلم وأصوات الحقيقة لا يمكن أن يكون رجلا سليما؟» (ص ١٧٨ المجلد الثانى) إن عجزه عن التعبير عن مبررات إخفاقه فى التفريق بين الحقيقة والحلم أو قل الوهم، هو ما يؤدى بالبطل فى النهاية إلى ما يشبه الجنون أو الذهول.

وتتنوع هذه الدلالات فى قصص «الوهم والحقيقة» (لاحظ العنوان)، «مقهى الفردوس»، «ذلك الشتاء وقت الزوال».. الخ حيث تحتل الحيز الأكبر فى قصص هذا المجلد.

(٢)

وإذا كانت قصص المحور السابق تدور أحداثها، في المقام الأول، داخل نفس الشخصية، بحيث يمكن أن نقول إنه نوع من المونولوجات وأحاديث النفس التي تستدعي الذكريات وتجسد الانطباعات، فإن قصص هذا المحور تحفل «بالحكاية» بدرجة أكبر، ويقوم بناؤها على مفهوم المشهد بصورة أكثر كثافة، بحيث يدخل الفرد في علاقة مع الآخر، الذي يقوم بدور المفجر المشارك للحدث القصصي. وإن كانت تشترك قصص هذا المحور مع سابقاتها ولاحقاتها في السمات الدلالية التي تجسدها هذه المرحلة.

في قصة «ذلك الوجه وتلك الرائحة» من مجموعة «الجميع يربحون الجائزة» نلاحظ سيطرة الإحساس بالخطر والغربة عن العالم على البطل الذي يشعر على الدوام بأنه يشم رائحة دخان في كل مكان يذهب إليه رغم أن أحدا - وزوجته خاصة - لا يشاركه الإحساس بذلك الشعور الذي يمتزج دائما برؤى كابوسية مرعبة مليئة بالهلاك والرعب : «رأيت أسراب الطيور وهي تفزع من أعشاشها وتصرخ في السماء المليئة - بالدخان، رأيت الكلاب والقطط والدجاج وهي تجرى على غير هدى هنا

وهناك».. إلخ (ص ٤٠١ المجلد الثانى)، ولا ندرى إن كان ذلك يحدث فى خيال الراوى أم لا يحدث فى الحقيقة إلا فى نهاية القصة حينما يقدم الكازينو، الذى يجلس فيه مع زوجته على شاطئ البحر، مفاجأته التى هى عبارة عن سفينة تحترق، حتى إذا تيقن البطل من أن تلك هى مصدر الرائحة قام من مكانه متجها نحوها قائلا «لو كان ما أراه حلما فلتكن تلك نهايته، ولو كان واقعا فهذه أفضل نهاية» (ص ٤٦ المجلد الثانى). غير أن المثير فى الأمر أن صوت الميكروفون الذى كان يعلق على هذا المشهد الغريب أخذ يقول «لا تنزعجوا أيها السادة، فذلك أيضا جزء من العرض». هكذا يعبر أبو المعاطى أبو النجا عن إحساس بطله الذى وصل إلى حافة الانتحار تحت وطأة واقع يسير نحو نهايته، يزيد من هذه الفاجعة أن أحدا لا يشعر بذلك سواه فتشتد الغربة ويحكم الحصار حول الشخصية إلى الحد الذى يبدأ معه فى الشك فيما إذا كان ما يشعر به وهما أم حقيقة، مما يؤدى إلى نهايته على النحو الذى رأيناه.

ولا يخفى ما ترمى إليه السفينة المحترقة ككيان سيميولوجى دال على الوطن أو المكان الذى يقل الجميع، وإذا كان الجميع عن هذه الكارثة لاهين فتلك هى الكارثة الحقة التى لا يملك

إزاءها البطل إلا الانتحار.

ونلاحظ تكرار المضـمـون الذى يدور حـول أن الوهم هو المسيطر وأن الحقيقة مراوغة وأن لا حدود بين الصواب والخطأ فى قصص هذه المرحلة ، ففى القصة التى بين أيدينا على سبيل المثال تتشابه وجوه جميع من يقابلهم مع وجه أحد بلدياته (حسن شقة) وهو الوحيد الذى كان يشم معه تلك الرائحة (رائحة الحريق رغم أن أحدا منهم لا يمكن أن يكون هو، فهم لا يشمون أية روائح، وهو ما يوحى لنا بأن شيئا ما قد حدث لهؤلاء البشر جعلهم على هذه الدرجة من الغفلة فلا يميزون بين الحقيقة والوهم. وفى قصة «السائل والمسئول» من مجموعة «الوهم والحقيقة» نلاحظ هذه العبارة على لسان عريف على الجبهة : «لقد حدث فى حياتنا شىء فظيع بعض أسبابه أن الناس كانوا يصدقون كل ما يقال لهم، أنهم كفوا عن توجيه الأسئلة : إنهم نسوا عادة الحذر» (ص ١١٨ المجلد الثانى). ولكن الملاحظ هنا أنه رغم تشابه المحتوى مع القصة السابقة، إلا أن القصة تنحو بقوة أكبر نحو الخروج من دائرة الرؤيا النفسية الباطنية الخاصة إلى رؤيا العالم والواقع الخارجى وإن كان من خلال بصيرة الداخل الحساس المرهف.

(٣)

وهذا الأمر سنجده متحققا بدرجة أكبر فى قصص هذا المحور الأخير، حيث ستكتسب الأنا الجماعية حضوراً أكبر وفاعلية أكثر، بما يجعل من الأنا الفردية جزءاً من كل موار متفاعل ومتحرك، وليس محورا وقطبا أوحد لحركة الحدث والسرد، نجد ذلك فى قصص «الأعرج» و«هل يموت الأب» و«السائل والمسئول» و«حين بكى سيدنا الخضر» و«السيد م م وحكايته مع الوجه الذى لا يتغير» و«الجميع يربحون الجائزة».. إلخ حيث يسود الاهتمام بالقضية الاجتماعية وهموم الفقراء وكشف عناصر الخلل الاجتماعى كل ذلك جنبا إلى جنب مع الهم الوطنى الذى يسيطر بوضوح على معظم قصص هذا المجلد.

فى قصة «عندما بكى سيدنا الخضر فى مجموعة مهمة غير عادية» يستلهم الكاتب شخصية سيدنا الخضر ليصاحب الراوى فى رحلة إلى مقر عمله معلقا على مشاهدات الطريق كاشفا دلالات هذه المشاهدات، حيث يتواصل لدينا الخيط النقدى المحذر من خطورة ما يحدث من تحولات على الصعيد الوطنى والاجتماعى. ولا تخفى دلالة شخصية الخضر فهو الذى صاحب

سيدنا موسى فى رحلته القرآنية ليكشف له ما استغلق عليه فهمه، وهو ما يحيلنا مرة أخرى لقضية البحث عن الحقيقة. وقد سبق استلهام تلك الشخصية فى قصة «نانى القطة السمراء» فى نفس المجموعة، ولكن الخضر هنا يبدو كما لو كان يعمل مع الراوي فى «مؤسسة البناء»، وهو الأمر الذى يحمل دلالتين متجاورتين متمازجتين. فالأمر يتعلق بمؤسسة البناء التى تجرى محاولات السيطرة عليها وهو ما يشكل صيحة تحذيرية مما يحدث الآن. حيث إن البديل سيكون الهدم، وكونه يحذر من ذلك وهو أحد عمالها فهذا ما يعنى أن الكاتب يعطى مساحة إضافية للفعل لتلك الطبقة من العاملين. وحين تتوقف بجوارهما عربة فارهة ويطلب صاحبها منهما الركوب لتوصيلهما، يرفض الخضر ، وهو ما يدهش الراوى غير أن الخضر يجيب عليه بحكاية ذلك الرجل الذى يفد إلى القرية بالفاكهة الغريبة اللذيذة ويهادى الناس بها حتى إذا أحبوها باعها لهم وإذا لم يستطيعوا الدفع أجل السداد لحين الانتهاء من جنى المحصول، فإذا عجز المحصول عن السداد أخذ منهم الأرض ليزرعها بأشجار فاكهته الغريبة. ولعل التوازى بين القصتين واضح بما يكفى لتوضيح النهاية المنتظرة لعملية إغراء العاملين بركوب السيارات الفارهة

وفتح الخط تمهيدا للاستيلاء على هذه المؤسسة. ولا ينسى الخضر أن يضع يده على الخلل الذى يصاحب عمليات التحول تلك قائلا : «حين توجد أماكن خالية فى سيارة يقودها رجل وحيد فى الوقت الذى يسير فيه على الطريق نفسه عشرات الرجال والنساء فى برد الشتاء أو فى حر الصيف فمعنى ذلك أن ثمة خللا فى الأمور يا بنى، ولن يستقيم الخلل بأن يفسح لى ولك مكانا فى سيارته» (ص ٢٢٦، المجلد الثانى)، ولعل البديل لذلك واضح. هكذا يتجه أبو المعاطى أبو النجا بنا إلى وجهة اجتماعية تقدمية لا تخطئها العين، وهو ما رأيناه فى قصص المجلد الأول، غير أن الفارق هنا هو تلك الرؤية الناقمة المحذرة، الباحثة عن إجابات لأسئلة تؤرق هذه المرحلة وتدفعه دفعا إلى الانهيار.

وبذلك تكون قد اكتملت لدينا محاور وأشكال العلاقة التى يعقدها أبو المعاطى أبو النجا بين الأنا والعالم، حيث نلاحظ هنا - بالاختلاف مع قصص المرحلة السابقة - بروز الرؤيا العدمية المتشائمة حيث تصحبنا القصص إلى حافة الكارثة التى حاقت بنا، وتحاول البحث عن إجابة ، فتغرق فى التأملات والرمز والفانتازيا ويعانى بطلها الغربة والحصار فيجن أو ينهار. لكن

رغم ذلك تصل صرخة أبو المعاطى أبو النجا إلى كل الأسماع وتفعل فعلها القوى.

* * *

إن الشخصية التى تقدمها قصص أبو المعاطى أبو النجا بصفة عامة ليست إيجابية إلا فى القليل النادر وإنما هى شخصية ذات عالم داخلى - نفسى وفكرى - خصب وعميق وحساس لذلك يحتل الأثر المتوالد لديها عن حركة الخارج - النقطة البؤرية، وتصبح بنيتها الداخلية وحركتها الموارة العنيفة المليئة بالانفعالات والاسترجاعات والتداعيات هى البنية المهيمنة على تكنيك القص ولعل ذلك ناتج عن عزلتها وغربتها وعدم قدرتها على التأثير فى الخارج بنفس القدر. غير أن ذلك قد أنقذ شخصياته من النمطية والتلخيص الفكرى أو الاجتماعى للواقع المعاش وخلق منها شخصيات على قدر غير عادى من التفرد والتأثير، كما أن عالمها الداخلى الموار ذلك يعتبر بمثابة حيلة فنية فعالة لإثارة كثير من الأفكار والمشكلات والقضايا دون أن تقع فى براثن التقريرية أو الخطابية المباشرة.

ساعد على ذلك أن المنظور المستخدم فى بناء هذه القصص إنما هو المنظور الداخلى الذى يقوم على تقمص الكاتب

للشخصية ويتحدث بلسانها، مع ما يترتب على ذلك من نتائج تتمثل فى الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطنى، وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها من ناحية أخرى، وهو غير ذلك المنظور التقليدى الذى يبدو فيه الراوى عليما ومحيطا بجميع الأمور والعوالم ويعرف ماضى الشخصية ومستقبلها. أما المنظور الداخلى المستخدم هنا فهو الذى يسمح فقط برصد الخارج بعين الداخل، ومن ثم الأثر المرتد عن هذا الرصد من حركة نفسية وانفعالات.

إن هذه الطريقة فى البناء هى المسؤلة عن أن حركة الحدث يتم اختزالها واختصارها لإفساح الطريق أمام الحركة الداخلية، وهو ما يؤدى فى أحوال كثيرة إلى أن تصبح القصة عبارة عن استرسال تأملى قد يطول[٦] إلى حد الإملال، لأنه غير محدد بإمكانيات الحدث المنطقية. ولذلك فإن قصص أبو المعاطى أبو النجا ليس بها صراع بالمعنى المألوف ولكن بها علاقة من نوع ما بين داخل النفس وخارجها، بما يجعلها تطرح انطباعا على النحو الذى سبق ذكره.

الهوامش

١ – د. فرج أحمد فرج – التحليل النفسي والقصة القصيرة ، فصول صيف ١٩٨٢.

٢ – انظر د. صلاح السروى، الحرية والجنون، دراسة فى الأدب الروائى عند عبد الفتاح رزق، مجلة فصول شتاء ١٩٩٤، المجلد الثانى عشر، العدد الرابع، ٣٢٨.

٣ – انظر على سبيل المثال «الجريمة والعقاب» و«الابلة» و«المراهق» لديستويفسكى.

٤ – انظر على سبيل المثال «يا مولاى كما خلقتنى»، «واغتصاب أوراق مجهولة».

٥ – صدرت فى مجلدين عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٢، ١٩٩٣.

٦ – هذا الرأى سبقنى إليه د. سيد حامد النساج فى دراسته بعنوان «الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة» فصول. المجلد الثانى – العدد الرابع ١٩٨٢ ص ١٢٧.

جدل الارتباط والانفصال
فى رواية «الشمندورة» لمحمد خليل قاسم

ترسم رواية «الشمندورة» صورة كلية لجماعة بشرية تواجه تحديا مصيريا فرضته عليها تغيرات محيطية تقبع خارجها، راصدة انعكاس هذا التحدى على إنسان الجماعة، حسب تبايناته الروحية والأخلاقية ومواقعه الاجتماعية المختلفة، وما يطرحه ذلك من استجابات على نفس القدر من التنوع والاختلاف. منتجة بذلك بانوراما إنسانية بالغة الاتساع والشمول والتأثير. فى نفس الوقت. وهى إذ تطرح مصير هذه الجماعة البشرية المحددة - كبؤرة مركزية - فإنها تتجاوز ذلك، بإيحاءاتها ودلالاتها الكلية، إلى مصير النوع البشرى برمته، من حيث تجليات ودلالات العلاقة الصراعية بين الإنسان والإنسان، من ناحية، والإنسان والطبيعة: من ناحية أخرى، بما يجعل من قدرة الإنسان على التواؤم والتأقلم مع مستجدات الواقع حوله

وبنفس القدر، قدرته على المواجهة والتجاوز له، معيارا أساسيا لاختبار جدارته بالبقاء والتطور.

يتبدى ذلك من خلال التناول الفنى للواقع التاريخى لإحدى قرى النوبة التى أعرقت كنتيجة لتعلية خزان أسوان فى أوائل الثلاثينيات، فى اشتباك مع مجمل تغيرات الواقع السياسى المصرى، الذى قام على ارتباط الهم الاجتماعى بالهم الوطنى. وهو الأمر الذى يساعد الرواية على طرح رؤيتها التحررية المنحازة للإنسان والمؤمنة بحقه فى الحياة والحرية وجدارته بهما.

إلا أن الرواية لم تتوقف عند المظهر البارد للحقيقة التاريخية، وإنما تعقبته إلى رصد آثاره فى أعماق الإنسان، مستخدمة فى ذلك كل المفردات الأسطورية والمعتقدية باللغة المحلية والخصوصية، وكذلك المكونات المزاجية والأخلاقية لهذه الجماعة، فمنحتنا بناء روائيا متسقا، تمكن من طرح «رؤية العالم» لدى هذه الجماعة البشرية، عبر تحديد «وعيها القائم» وتحوله فى خضم تجربة الحدث إلى «وعى ممكن» مما ينبئ بإنتاج مصير مغاير لما أفضى إليه وضعها السابق على التجربة الحدثية.

فى هذا الإطار تطرح الرواية قضيتها، التى يمكن تلخيصها

فى النموذج البنيوى : «الارتباط - الانفصال»، وما ينتج عن الجدل القائم بين طرفيه من طرح لإشكالية درامية حادة تأخذ بزمام شخصيات الرواية، خالقة توتراتها، وبنياتها الصراعية، وطرحها المعنوى - الروحى والفكرى، على السواء.

(١)

تتمثل هذه الإشكالية فى الوضعية المادية والاقتصادية الفقيرة لإقليم هذه الجماعة، رغم غناها الروحى، وهو الأمر الذى يجعل أفرادها دائمى النزوح إلى حواضر الشمال (القاهرة، والأسكندرية.. إلخ)، للعمل.. ولأنهم لا يتقنون مهارات مهنية محددة (لعدم انتشار التعليم)، فإنهم يقومون بأعمال هامشية، ومن ثم يعانون - إلى جانب آلام الغربة - الاحتقار والمهانة وعدم تحقيق الذات، وهو ما يجعلهم دائمى الحنين إلى موطنهم وفى حالة ارتباط دائم به، حتى وإن بعدت المسافات وطالت السنون، حتى إذا عادوا، أخذوا يعانون غربة وآلاما من نوع آخر فقد تغيرت سلوكياتهم وأنماط تفكيرهم واستهلاكهم، فإذا بهم وقد استبدت الرغبة فى السفر من جديد مهما كان الثمن الذى سيدفعونه، أو ستدفعه عائلاتهم من بعدهم، هكذا فى متوالية

تعكس أزمة ومأساة إنسان هذه الجماعة.

تتجلى هذه الاشكالية بوضوح فى نموذجين من شخصيات الرواية العديدين، أولهما : «برعى» ذلك الشاب المتحمس، الذى ساهم بفعالية فى حركة الاحتجاج على قلة التعويضات التى تقرر منحها لأهل القرية تعويضا عن الأضرار التى ستصيبهم من جراء (الطوفان) الناتج عن التعلية، والذى ذاق مرارة السجن نتيجة لذلك، عندما يسمع حكايات «العائدين» عن استبداد سادتهم وغلظتهم، فيقرر عدم السفر قائلا : «كله الا الخدمة فى البيوت. أفضل الموت هنا جوعا فوق هذه الصخور على إذلال نفسى . السادة يوقظوننا هناك بأجراسهم فى منتصف الليل ويبددون حلاوة النوم ويجبرونك على حمل أحذيتهم. كلا ليس فى وسعى احتمال كل هذا الذل، أما الذين يقبلون فإنهم أذلاء». ورغم التبريرات التى يسوقها من جربوا السفر، التى تدور كلها حول الاحتياج وقسوة الحياة فى النجع، إلا أنه يصر قائلا : «ولكننى لا أكاد أتصور نفسى منحنيا أمام كلب» ص ٤٨٣. غير أنه بعد الطوفان والحريق، اللذين ألما بالقرية فى نهاية الرواية يضطر إلى السفر، قائلا لنفسه : «ربما أجد عملا فيه صون لكرامتى» ص ٤٩٩. أما النموذج الثانى فهو «جمال» الذى

يسافر إلى القاهرة قبل زمن الرواية، وهناك يتزوج من خادمة بيضاء يكتفى بها عن العالم وعن أهله، غير أنه يعود بعد غيبة طويلة، ذاقت خلالها أمه وأخته مرارة الهوان والفاقة، ثم لا يلبث أن يسافر إلى القاهرة مرة أخرى تحت ضغوط زوجته، التى لم تعد قادر على مواصلة الحياة (هنا) معبرة عن رغبته هو نفسه. وبعد أن كانت أمه تلح عليه أن يطلق تلك الزوجة «البيضاء» المتعالية ويبقى معها، إذا بها تكتفى بأن تقول : «احلف لى يا جمال أنك لن تنسانا، فأقسم بالله، قالت له: بقبر أبيك. فأقسم بقبر أبيه، (..) ثم بكى واختلطت دموعه بدموعها» ص ٤٩٨. إن هذين النموذجين ليلخصان بصورة دالة تنازع القطبين اللذين يجسدهما النموذج البنيوى الذى اقترحناه: (الارتباط – الانفصال) إنه الاحتياج المزدوج للرحيل والإقامة فى نفس الوقت، والمعاناة اللائعة الناتجة عنهما معا، غير منفصلين. إن الموقف الأخير يثبت بوضوح أكثر هذه المعاناة، ولعله من الواضح أن الأم لم تكتف بأن أقسم بالله، بل تستحلف «بقبر أبيه» وهو العنصر الدال على الجذور التى لا يمكن الانفصال عنها ولا الفكاك من أسرها، كما يتضح من بكائهما معا (الابن والأم) مقدار شمول الحالة الشعورية التى يخلقها هذا الوضع

الذى يتوتر بين عنصرى الرغبة والضرورة : الرغبة فى البقاء وضرورة الرحيل، حتى إذا رحل استبدت به مشاعر أخرى من افتقاد للهوية والذات فى الغربة ليتخلق لديه الاعتزاز بالوطن والارتباط الحميم به. وذلك فى مقابل النقمة على عوالم الغربة، خاصة القاهرة. تلك التى تتوه فيها الخطى ويلتبس فيها اليقين، ويضطر فيها الإنسان إلى قبول ما كان يتعفف عن قبوله فى موطنه، خاصة «الخدمة فى البيوت» ص ٤٨٣ بينما هم أبناء مجتمع بطريركى ذكورى يمنح الرجل المكانة الأولى من خلال ترفعه عن الأعمال المنزلية.

يبرز هذا الأمر بوضوح أكبر وتزداد حدته نصوعا عندما تصبح هذه «الجذور» ذاتها مهددة بالفناء من جراء «الطوفان» القادم نتيجة للتعلية، والذى سوف يجرف فى طريقه ليس فقط «النخيل» وهو معطى دلالى بالغ الأهمية سوف نتناوله بعد قليل، ولكن أيضا «الأرض وقبور أبائنا وأجدادنا» ص ٣٨ فيما يقول أحدهم للموظف المختص بصرف التعويضات. ويتكرر ذكر «قبور الآباء والأجداد» فى الراوية فى أكثر من عشرين موضعا، حتى إذا جاء «الطوفان» وغمر كل شىء بعد أن هرب الجميع من أمامه «واعتصموا» بالضفة الأخرى المرتفعة، أصبح شغلهم

الشاغل هو تلك «المقابر» التى اعتادوا زيارتها فى الأعياد، ومن ثم لم يعد العيد الذى مر عليهم بعد الطوفان عيدا بعد أن طمستها (المقابر) المياه «هاهو العيد يعود وفى الصدور شجن وفى العيون قلق لا يريم (..) وأطنان الأمواج الصغيرة ترتفع فوق عظام الموتى. فأين هم اليوم؟ فما من قبة وما من مقبرة يترحمون عليها، إنهم لم يختاروا بعد مكانا لصلاة العيد وأرواح الأجداد لابد تلعنهم. لماذا لم ينقلوا العظام معهم؟» ص ٤٦٩. وهو ما يبرز بوضوح مقدار الاعتزاز بهذه الجذور، فهى تجسيد للهوية والانتماء الذى يحفظ عليهم تماسكهم ويحميهم من التحلل والذوبان تحت وطأة الهجرة، والعلاقة غير المتكافئة مع الشمال الغنى المسيطر، والذى لا غنى عنه ولا قدرة على الانفصال فى نفس الوقت.

إن الموقف المزدوج إزاء «الشمال» هو ذاته الموقف المزدوج تجاه الموطن، فهما وجهان لعملة واحدة، وكلاهما طارد وقاس لا يرحم، وإن كان كل على طريقته الخاصة، وإنسان الرواية مضيع بينهما غير قادر على مواصلة الانتماء إلى أى منهما. تماما مثل «الشمندورة» التى يجسدها عنوان الرواية.

(٢)

تبرز «الشمندورة» فى هذا العمل كرمز كلى سابغ، يشكل مجمل البنية الروائية ويحدد مراميها ودلالاتها الحدثية والمعنوية، منطلقا من أساس معرفى سابق على هذا الاستخدام، باعتبارها نقطة إشارية تقبع داخل المياه لتحديد المسافات أو الأعماق. إنها، إذن، كيان دلالى سيميولوجى، محدد لوجود مادى بعلامة طافية ذات بروز دال. وإذا كانت هذه العلامة تسبح فى مياه النهر المتحركة والموارة أبدا (تطفو الشمندورة - فى الرواية - للدلالة على دوامة تتوسط النهر) فإن ثباتها الوظيفى يطرح نوعا من المفارقة الناتجة عن الدلالة السكونية التى تتناقض معنويا مع الحقل الدلالى المتحرك الذى ينتمى إليه النهر، ناهيك عن الدوامة التى تتوسطه. وإذا كانت الشمندورة تحمل تلك الدلالة السكونية. فإن هذا ليس ناتجا عن صفة أصيلة فيها فهى متحركة طافية من حيث التكوين، وليست قارة ساكنة. ولكن ثباتها يأتى من أن هناك ما يشدها دائما إلى القاع، الأمر الذى يتناقض مع صفتها المتحركة ولذلك فهى فى حالة توتر دائم بفعل هذه الوضعية التركيبية التى تكتنفها، خاصة عندما يشتد جريان النهر وما يعكسه ذلك من معان موحية باشتداد وتيرة حركة

الواقع الذى يمثل النهر معادله المعنوى كعنصر (دلالى كما سيتضح). يقول الراوى: «إننا نتشبث بمواقع أقدامنا على جرف. لا نريد أن نعترف بالرعدة التى تسرى فى مفاصلنا خوفا من النيل والسكون الذى يلفنا...» ص ٥. إن هذا التشبث بمواقع الأقدام الذى يشى بالخوف من الانزلاق إلى عالم الواقع المجهول المصطخب والمتحول أبدا - الذى يمثله النهر، يوحد بين سكان هذه القرية والشمندورة، سواء كان هذا التشبث إراديا أو قسريا، إنه (أى التشبث) ناتج فى كل الأحوال - عن انعدام القدرة على التفاعل القوى الواثق مع الواقع الخارجى الذى يطرح نفسه وتحولاته بقوة على عالم القرية الساكنة، ويزداد بؤس القرية واستلابها عندما تتوه بين العناصر المختلطة والقوى المتداخلة التى تشكل هذا الواقع، تماما كبؤس واستلاب أبنائها عندما تتوه بين العناصر المختلطة والقوى المتداخلة التى تشكل هذا الواقع، تماما كبؤس واستلاب أبنائها عندما يطالعون القاهرة ويتوهون بين مكوناتها. وبذلك تصبح حركة الشمندورة - سكونا واضطرابا - (إلى جانب كونها علامة إشارية لحركة النهر) علامة على الحالة الروحية التى تكتنف سكان هذه القرية. فبعد «السكون» الذى تبدأ به الرواية جملتها الأولى : «كل شىء

فى هذا الإطار هادئ ساكن» ص ٥، تأخذ عناصر الحدث فى التدفق والتلاحق، وبالمقابل يأخذ النهر فى الهدير والتلاطم، وهو ما ينعكس على الشمندورة فتأخذ هى الأخرى فى الاهتزاز والتوتر، وبالمقابل كذلك يأخذ الناس فى الارتعاد والتحسب لما هو آت...

إن اهتزاز الشمندورة وتوترها إنما هو معبر (بضم الميم وكسر الباء وتشديدها) عن النضال والصراع المستميت بين النزوع نحو الحركة بفعل التيار وبين البقاء والسكون بفعل السلسلة (القيد) التى تربطها بالقاع: «إنها الطبيعة تنهى أحلامها الفجرية لتبدأ نهارا صاخبا من الأمواج الهادرة المتلاطمة فوق خد الشمندورة الحمراء الغارقة المناضلة أبدا لتتخلص من قيودها، لا تخلد إلى اليأس إلا إذا هدأت الريح واستكان النيل..» (ص ٦١) إن هذه الأحلام الفجرية ليست فى الحقيقة إلا الوضع السابق للتطور الذى يطرحه الحدث قبل الدخول إلى عالم أكثر صخبا واختلاطا وتوترا، وتزداد القيمة الدلالية لصخب هذا العالم عندما يأخذ طابعا مصيريا فى علاقته بالوجود الجمعى لسكان القرية. ومن ثم، تصبح الشمندورة ذات اللون الأحمر (لون الثورة) بهذه الحركة المتوترة

علما على استجابات هؤلاء البشر تجاه الواقع الماثل، وتصبح «القيود» التى تسعى الشمندورة للخلاص منها والسباحة مع التيار، هى نفس قيود هذه الجماعة بكل معانيها الروحية والمادية، التى تمنعها من السباحة - التحاور المتكافئ مع حركة العالم التى تتماس بشكل حميمى مع مصالحها.

ومنذ ذلك الحين تأخذ حركة الشمندورة بعدا رمزيا مصاحبا، على نحو تعبيرى ، لمجمل تحولات عالم الرواية سواء فى البعد الخاص بالجماعة القروية أو الخارجى الذى يتجادل مع تلك الجماعة. فعندما تتحدث الرواية عن أن «داريا سكينة» وابنتها «شريفة» اللتين تعيشان بدون عائل ، إلا من قيراطين هزيلين من الأرض، قد وصلهما خبر زواج «جمال» الابن الذى سافر للعمل فى القاهرة، من امرأة بيضاء، وهو ما يشكل تهديدا مباشرا لانتمائه إليهما، وكذلك تمردا على وضعيتهما الإثنية المتمثلة فى اللون الأسمر، إلى جانب حرمانهما من حوالاته البريدية التى تحتوى قروشا تعينهما على الحياة، عندما يصلهما هذا الخبر تأخذان فى الكدح والعمل ليل نهار لتعويض هذا الفقد الذى سيصبح نهائيا، والغيظ يأكل قلبيهما، تختتم الرواية هذا السرد بقولها : «وتميل الشمس، لتغوص فى مياه النيل إلى

الغرب، عاكسة أشعتها *الواهنة* على صفحة *الشمندورة الحمراء* التى تناضل فى الضحى، وتناضل فى الظهيرة وعند السحر، (نلاحظ أن الأم وابنتها تعملان فى كل هذه الأوقات) لتنعتق وتجرى فى النيل كما تهوى، دون تلك السلسلة اللعينة التى تشدها إلى القاع» ص ٨٨. وبذلك تمارس حركة الشمندورة وظيفة تعبيرية، تعمق من دلالات الحدث المادى وتكسبه أبعادا شعورية ونفسية بالغة الأثر، متحدة فى ذلك مع باقى المكونات الطبيعية التى تقوم بأدوار تعبيرية مصاحبة. ويتكرر هذا الاستشهاد بحركة الشمندورة مع كل تطور فى الأحداث المحدقة بالجماعة القروية، دون أن تكون قادرة على الإسهام فى صنعها أو مواجهتها بقوة متكافئة، وبذلك تقوم الشمندورة بدور بالغ الإيحاء بحالة المفعولية، تلك التى تمثلها الوضعية المقيدة (بتشديد وفتح الياء) وتوقها إلى الفاعلية من خلال التخلص من القيود.

ورغم أن قضية هذه الجماعة قد حسمت باستسلامها للأحداث التى تصنعها القاهرة، فهجرت القرية ليغرقها الطوفان، رغم كل ما أبدته من مقاومة، إلا أن مستقبل هذه الجماعة لم يوصم بالفناء بصورة نهائية، فمازالت هناك إمكانية للبدء من

جديد وتحصيل عناصر القوة التى تتطلبها ضرورات الحوار مع الواقع المتجدد، بالعلم الذى يستطيع وحده وضع هذه الجماعة على عتبات الندية، ومن ثم تنتهى الرواية وبطلها «حامد» ذاهب إلى المدرسة قائلا : «وقبل أن يختفى النجع رأيت النيل يبرق بثريات باخرة تصعد النيل، ثم حانت منى التفاتة جانبية إلى الشمندورة الحمراء فوجدتها ترتطم ارتطاما شديدا بالسلسلة التى تشدها إلى قاع اليم، ترتطم ثم تهدأ، لتعاود، النضال من جديد» ص ٥٢٨. إن هذه المقابلة بين الباخرة الحرة الطليقة ذات الثريات، بما يوحى بالفخامة والثراء وبين الشمندورة المقيدة البائسة، هذا الوضع هو نفسه المسئول - دلاليا - عن هذه الحركة المتوترة التى تأخذ بخناق الجماعة وبحثها الدائم عن إمكانيات التحرر والفاعلية.

(٢)

إن هذه الحركة المراوحة التى تمثلها الشندورة فى صراعها الأزلى - رغم أنها مسيطرة على الجو العام للرواية - لا تأتى منفردة، بل يحيط بها ويشملها كيان أعم وأكثر امتداد فى المكان وأكثر قدما فى الزمان، إنه النهر الذى توليه الرواية قدرا غير

عادى من الاهتمام، وقد أشرت إلى بعض دلالاته وإيحاءاته قبل قليل إلا أنه هنا، وبالتزاوج مع الشمندورة (كرمز كلى) يأتى ليطرح أفقا متجاوزا لكل ما هو راهن، مكتسبا شخصيته الاعتبارية التى تقوم بوظيفتها الروائية الفنية على قدم المساواة مع كل المفردات والكيانات، سواء الإنسانية أو المادية. يأتى «النهر» ليحمل دلالة الجريان والتحول، وليعمق الإحساس بالرؤية التى تطرحها الرواية، فهو «العجوز» ص ٢٣، «المتجدد»، «الواهن الخطى»، «العفى المتلاطم» ص ٣٢، فى نفس الوقت . وهو كذلك وسيلة الارتباط الوحيدة بالعالم، فعن طريقه يبحرون إلى الشمال، وعن طريقه أيضا تأتى بواخر الحكام الذين يخشاهم الناس، كما يأتى البريد ليحمل أخبار الأهل والأحبة بالخير والشر معا. هذا النيل الذى قامت على ضفته الحياة فى القرية، هو نفسه الذى سيفيض فيصبح طوفانا يغرق نفس هذه الحياة التى قامت على مياهه الخصيبة بذات هذه المياه. لذلك فبقدر ما هو محبوب، هو مخيف «يأوى التماسيح» وقد أوشك أن يبتلع «شريفة» بنت «داريا سكينة» ، وترسم الرواية المشهد الذى أوشكت فيه شريفة على الغرق، بطريقة توحى أن هذا النيل هو نفسه التمساح بصفاته الانقضاضية الغادرة. يقول الطفل

الراوى : «وفجأة وأنا أمد بصرى إلى الشاطئ المقابل، تسمرت عيناى على الماء وهو ينشق عن جسم هائل يخترقه من الغرب إلى الشرق، حتى وصل فى سرعة البرق إلى «الموردة» الملاصقة للساقية (..) ثم استدار دون تمهل فى حركة لولبية إلى وسط النيل يشقه تماما مثل محركات البواخر.. فارتعدت فرائصى لمرأى التمساح..» ص ٢٩، ثم بعد ذلك بقليل: «هاهى الفتاة تقبل على الموردة فى خطى لاهثة (..) وفجأة ارتفع صوت نسائى حاد يخرق طبلة أذنى وينشلنى من تأملاتى الصغيرة فى استغاثة باكية» ص ٣٠.

هذان المشهدان قد يوحيان للوهلة الأولى بأن التمساح قد ابتلع الفتاة، ولكن الحقيقة التى تتضح بعد ذلك أن الفتاة قد شارفت على الغرق ولم يلتهمها التمساح، وهو الأمر الذى يسمح لنا بفهم هذين المشهدين على أنهما يحملان دلالة كنائية توحى بغدر النهر ووحشيته كالتمساح، سواء بسواء.

إن النيل كما تقول الرواية : «هو الحياة، صاخبة أبد الدهر، هو الحياة الهادئة ناعمة على مر الزمن» (ص ٢٤٨)، ولأنه هو الحياة فإن الإقبال عليه يصبح إقبالا عليها والانغماس فيه انغماسا فيها.. هكذا يفعل النوبيون عندما يزفون إلى زوجاتهم

«فليس أجمل من النيل.. وهو يحتضن فتيان قريتنا (تقول الرواية) فى حنان دافق فى أمسية دافئة أو باردة قبل أن يزفوا إلى زوجاتهم» (ص ٢٤٨)، بل إن النيل يصل عندهم إلى حد التقديس حين يقف أمامه «شعبان» العريس الجديد فى «خشوع» ويأخذ فى الدعاء فى مونولوج طويل وكأنه يقف أمام الإله، وهو الأمر الذى تؤكده «النخلة العجوز» صراحة عندما تقول: (حسب خيال الطفل الراوى، هذا الخيال الموظف والدال بقوة).. «أما النيل فقد رقد هادئا رقدة الإله، جبارا كعهد الناس به، يرتعش لحظة كعجوز يهرش رأسه مفكرا وينتقض عند الدوامة، ثم يبتسم للشابين الواقفين على حافته فى خشوع وتبتل». إن الرواية فى هذا التشخيص الذى يمنح للجمادات الحياة ويملؤها بالمعانى والدلالات يخرج بلغة السرد من طورها التقريرى التقليدى إلى إهاب شعرى محمل بالإشعاعات المعنوية والعاطفية التى تساعد فى تعميق معنى الأحداث وإكسابها فاعلية تتجاوز الأثر العقلى المباشر، تستفيد من أساطير ألوهية النهر عند قدماء المصريين، وقداسته التى لا تزال قارة فى وجدان الجماعة والمتجسدة فى السير الشعبية التى يتغذى عليها هذا الوجدان، فهو نهر مبارك لأنه ينبع من الجنة حسب سيرة

سيف بن ذى يزن التى يروونها فى ليالى رمضان (ص ٢١١).

المهم هنا هو الإضافة التى يطرحها النهر من حيث كونه معبرا عن الحياة بأوجهها المختلفة، فيصبح بذلك طوفانه وعبوسه مصيريا وأثره جذريا على إنسان الرواية الذى لابد وأن يتوافق معه – تبعا لوضعية هذا الإنسان المادية المتخلفة – بصورة من الصور، وإلا فالفناء – حيث يلاحظ أن الحكومة بامتلاكها لإمكانيات مادية طائلة قد تمكنت من مواجهة النهر وتقييد حركته وإطلاقها حسب حاجتها من خلال تعلية الخزان، بينما يتحول غضب النهر (الإله) نتيجة لذلك إلى نقمة على من يقدسونه إلى حد (الخشوع) فيتحول طوفانا لا يرحم. وبذلك تحسم الرواية قضيتها وقضية هذه الجماعة من خلال طبيعة العلاقة مع النهر الحقيقى والنهر المجازى على حد سواء.

من ناحية أخرى، فإن هذا «الطوفان» الذى أهلك القرية يبدو (وهناك وجه قرابة واضح مع طوفان نوح كما فى الكتب المقدسة) يبدو وكأنه اختبار لطاقة الحياة عند هذا الإنسان، وهو اصطفاء وانتقاء على الصعيد المعنوى والمادى فى نفس الوقت، فهو نقطة فارقة فى حياة الناس وأفكارهم وتصوراتهم عن العالم سوف تنقلب معها كل المفاهيم والأفكار والتصورات رأسا على

عقب، لتحل محلها أخرى واقعية وأكثر عصرية. إنه بذلك يمثل «برزخ الخطر» الذى يجرى به تعميد هذه الجماعة، ويصبح «العبور» إلى الضفة الأخرى للنهر تجسيدا «لطقس العبور» فى الأساطير البدائية حتى وإن لم تفصح الرواية عن ذلك» والذى يمكن أن نقول معه إن هذا الإنسان قد أصبح قادرا على الحياة بصورة مستقلة بعد أن عبر طور الطفولة (سيتضح بعد قليل أن الطفل الراوى يمثل فى نموه البدنى والمعنوى نمو الجماعة نفسها).

(٤)

إن هذه الطاقة التعبيرية الهائلة التى يبثها النهر، والتى تطرح رؤية الرواية للحياة (بحلوها ومرها)، طامحة إلى مجاراتها والتعامل الندى معها، لولا القيود التى ترسف فيها الجماعة - الشمندورة - فيتحول هذا الطموح إلى مجرد حركة مضطربة مراوحة فى مكانها، أقول إن هذه الطاقة التعبيرية التى يبثها النهر تقابلها طاقة أخرى على نفس القدر من القوة والدلالة، منتجة توازنا فنيا - بنائيا بالغ القوة والثراء على الصعيد المعنوى.. تلك هى «الأرض» التى تتحد فى آن آخر

بمفهوم «الأم» مرجعة على عنصر «النخيل» الذى يقوم بدور تأكيدى لمفاهيم الثبات والرسوخ، مؤكدين جميعا الهوية والأنا الجماعية التى تربط وتوحد أفراد الجماعة وتمنحهم شخصيتهم وسمتهم الإنسانى، ومن ثم نعود إلى الارتباط والقرار مرة أخرى، فتصبح الرغبة فى التحرر فاعلية وإيجابية وثابة كما ذهبنا قبل قليل، وليس مجرد انفلات. ولذلك احتلت الأرض مكانة بالغة الأهمية فى نفس وجدان هذا الإنسان، فقدم فى سبيل الحفاظ عليها كل مقاومة ممكنة بداية من محاولة اغتيال صدقى باشا التى قام بها الشاب النوبى «خسين طه» وكتابة العرائض والشكاوى وحتى التقاتل عليها بالناب والمخلب، فيما بينهم - بعضهم البعض. حتى أن الشيخ «فضل» الذى بترت ساقه «بعد إصابتها أثناء هذا التقاتل يبدو وكأنه قد أدمن رائحة الأرض، فهو دائم التشمم فى حفنات منها: «مال الشيخ فضل إلى الأرض وأنشب فيها راحة يده، وعاد بها تحمل حفنة من التراب تركها تتسرب من بين أنامله فى اتجاه الريح وتمعن خالى فيما يفعله وهمس فى صوت حزين: ستقتلك الأرض يا فضل ، فقال هذا إنا إليها راجعون» ص ٣٦٨.

وهذا الالتصاق الحميم بالأرض هو المسئول عن أن الجماعة

قد عاودت الإبحار إليها وزراعتها بعد الطوفان عندما انحسر النهر، والأرض على هذا المستوى الدلالى لا تختلف عن دالة «القبور» ولا «النخيل» الذى يدل بذاته على السموق والثبات والقدم «بكسر القاف» والخلود، حتى أنها ثبتت أمام الطوفان (ص ٤٩٠).

وللنخيل حياة خاصة عند إنسان الرواية وفى خيال ووجدان الراوى، فهو يتحدث ويغضب ويعلق على الأحداث ص ٦٤، وذلك راجع لكونه – فى نفس الوقت مصدر الرزق الأساسى للجماعة، وموسم جمعه هو موسم الزواج والشراء واللعب، فهو إذن رديف – من حيث أهميته الحيوية ومتواز مع أهمية السفر بالنسبة لإنسان الجماعة. ومن ثم تتجسد أمامنا مفارقة النزوح والاستقرار واضحة لا مراء فيها، ومتعادلة الأطراف إلى حد التوتر.

فى هذا الإطار تمثل «الأم» كذلك دلالة الثبات والاستقرار، متماهية مع «الأرض» و«النخيل». وخاصة أم «حامد» الطفل الراوى، فهى قد أضحت مريضة عاجزة عن رعاية ابنها أو منحه ما يحتاجه عاطفيا وماديا، وهى قد أصبحت ذات وجود هامشى فى حياة الأسرة بعد أن تزوج عليها الأب من فتاة يانعة، أليست

«الأرض» كذلك؟ حيث لم تعد كافية لاحتياجات أبنائها، ومن ثم تركها معظمهم وسافروا للعمل بعيدا، ولكنها رغم ذلك - كالأرض - لا غنى عنها وهى المرجع والمستقر والمآل.

يتضح هذا التماهى بين الأرض والأم أكثر عندما يأتى الطوفان، فإذا بها تقاوم الرحيل متشبثة بجدران البيت، مثلها فى ذلك مثل «أمينة» و«الأعرابية» وأمهات كثيرات لقد «وقفت حاسرة الرأس مهوشة الشعر، تسد الباب بجسدها وتذودهما عن البيت بمعرفتها» (ص ٤٤٠) ذلك البيت الذى يحاول الرجلان نزع سقفه وشبابيكه للاستفادة بها قبل أن يجرف الطوفان كل شىء ثم تأخذ فى تحسس جدران البيت مستعيدة حياتها وذكرياتها مع كل ركن فيه، وحتى آخر لحظة لم تكن تتصور أنها ستفارقه، حتى عندما قال الأب «سنعود غدا لننقلكم إلى الغرب» تبسمت ابتسامة واهنة وقالت «بل ستعودون أنتم جميعا إلى البيت الكبير» (ص ٤٤٣). هذه الأم عندما تحاصر بالمياه من كل جانب وتضطر إلى الانتقال إلى الضفة الأخرى المرتفعة من النهر تموت بعد أن فقدت مبرر الوجود متعادلة فى ذلك مع الأرض التى غمرت بالفيضان.

* * *

هكذا تتحقق أمامنا البنية الجدلية الأخاذة التى قامت عليها هذه الرواية الهامة، التى تضطرم أحداثها فى المنطقة الواقعة بين «الارتباط» و«الانفصال». فمن التحول والجريان الهادر الذى لا يلوى على شىء متمثلا فى النهر، ومن الثبات والارتباط بالأرض - الأم والجذور العميقة للنخيل الضارب فيها والمستعصى على الفناء، من هذا وذاك تتجسد أزمة إنسان الرواية، فإذا به يجد نفسه فى وضع المراوحة المتوترة المشدودة الذى تمثله «الشمندورة» أيما تمثيل هذه الأزمة الوجودية، التى تأخذ بزمام الشخوص وتشكل الحدث الروائى، هى التى تفضى فى نهاية المطاف إلى تمزق روحى ومعنوى، وعجز مادى تمثل فى الكارثة التى حاقت بهم فلم يستطيعوا لها درءا، أو على الأقل تجنب ويلاتها، ولذلك أصبح، أمل الفكاك من هذه الوضعية هو العنصر المتحكم فى بنية وعيهم المتحول عبر مخاض التجربة الفارقة (الطوفان) التى أثبتت أن هذه الوضعية لا يمكن أن تنتج إلا كيانا اجتماعيا هشا غير قادر على التفاعل المؤثر مع ما يحيط به من تحولات عاصفة.

لذلك لا تفلت الرواية فرصة استثمار المزاوجة بين شخصية الراوى الطفل وشخصية الجماعة فى التأكيد على أن إمكانية

الفكاك من هذه الوضعية المتأزمة. إنما تكمن فى أن تحرز هذه الجماعة قوة من نوع ما. يقول شهاب الدين «علينا أن نعلم أولادنا «ياوابور» ليصبحوا أطباء وأساتذة فيحترمنا الحكام. فلا سبيل إلى الاحترام غير المال ولا حيلة لنا فيه، وغير التعليم» (ص ٥٠٩).

ويتكرر هذا القول مرة أخرى على لسان الشيخ يونس قائلا : «لو كان الحكام يحترموننا لما نزل بنا كل هذا الشر» وعندما سأله أحدهم عن كيفية حملهم على احترامنا» أجاب: «بالتعليم» (ص ٥٠٩).

من هنا تطرح الرواية «رؤيتها» المتفائلة للعالم، المؤمنة بالإنسان وبحقه فى العيش بحرية وكرامة.

جاء ذلك من خلال تناول فنى بالغ التعقيد والإحكام فى نفس الوقت، فرغم أن البناء قد جاء على طريقة السرد الحكائى القائم على التتابع المضطرد لحدث طولى، ينمو متطورا إلى «ذروة» حدثية، إلا أن الحدث - إلى جانب ذلك - لا ينساب فى مجرى خطى واحد، يتصاعد على نحو مباشر، بل يتشظى ويتناثر إلى أحداث وشخوص فرعية تصلح سيرة كل منها لعمل مستقل فى ذاته. إلا أن ما يجمع بينها هو الحالة أو «الجو» "Milliue" الذى

يظلل الجميع ويوحد رؤاهم للعالم، رغم اختلاف مشاربهم الروحية ومواقعهم وظروفهم الحياتية والاجتماعية، لذلك لا تعقد الرواية لواء البطولة لفرد واحد - رغم وجود الراوى كأحد شخصيات الرواية - وإنما الجماعة القروية بأكملها تقوم بدور البطل، حتى أن «النهر» و«النخيل» و«الأرض» وقبل كل ذلك «الشمندورة» كل يمتلك سيرته الخاصة وعالمه الروحى ودلالته الشعورية الخاصة التى تصب فى المجرى العام للرواية - الجو. وبذلك منحتنا الرواية أبعادا مجازية ورمزية للوجود المادى والروحى لهذه الجماعة التى تم التعبير عنها من خلال بنية مجازية ارتكزت فى بث أثرها الشعورى على الدلالات الكلية للرمز وتبدياته الجزئية المستقلة، فى إحكام بالغ، مع باقى استراتيجيات النص الروائى. ولذلك حلقت الرواية - رغم ارتكازها على تحولات واقعية وتاريخية محددة - فى آفاق شعورية ذات طابع غنائى، وخلقت من مفردات الواقع النثرى للحياة اليومية كيانات أثيرية بالغة النفاذ والفاعلية على الصعيد الشعورى. إن هذا الطابع الغنائى الشعورى ينقل الرواية من جوهرها الواقعى المرتكز على جدل «العام» الوطنى والمجتمعى مع «الخاص» الفردى الذاتى، والتعليل الاجتماعى والتاريخى

للمأزق الروحى والمادى للإنسان، ينقلها من هذا الجوهر، أو قل يضفى على هذا الجوهر، بعدا رومانسيا أسيان. ساعد على ذلك أن الراوى لا يتعدى كونه طفلا لم تتجاوز سنه فى بداية الزمن الروائى السنوات العشر، فجاء رصده لهذا العالم محملا بكل ما تشعه الطفولة من رؤى خيالية وأسطورية ممتلئة بالبكارة والنصوع والضعف الطفولى الباعث على التعاطف إنه يمثل بذلك الحقيقة الروحية والضمير الإنسانى الناطق بلسان هذه الجماعة مجسدا درجة وعيها الضمنية فى تعبيره عنها. ولذلك جاء استخدامه لضمير المتكلم الذى يتناسب أكثر مع الاستبطان الذاتى ورؤية العالم من خلال الذات، دالا على أكثر من مستوى على هذا الصعيد.. (وقد ذكر كيف أن الرواية قد عمدت إلى المزاوجة الرمزية بين تحولات شخصية الراوى الطفل وشخصية الجماعة).

روح الإنسان وروح المكان
مجموعة «وش الفجر» ليوسف أبو رية

منذ ان نشر القاص يوسف أبو رية مجموعته الأولى: «الضحى العالى» عام ١٩٨٥، ونحن نلاحظ اضطراد وجهته الفنية ذات الطابع المنفرد التى تقوم على تصوير إنسان وعالم المدينة الريفية الصغيرة، ليس بهدف تمجيد قصص الحب الريفية الساذجة ولا التغزل فى الطبيعة ومدح استكانة الفلاحين على طريقة «ماحلاها عيشة الفلاح». ولكن بهدف آخر جديد يقوم على استيلاد معان جديدة من خلال رصد العلاقة الحميمة بين الإنسان بمفهومه العام والمكان بملامحه ونكهته وروحه الخاصة حيث يقوم هذا المكان بدور دلالى قائم بذاته، من حيث كونه كيانا قصصيا يمتلك حضوره الخاص كقطب درامى يقوم متفاعلا مع إنسانه على طرح أبنية صورية ومعنوية بالغة الخصوبة والقوة. إن الإنسان عند يوسف أبو رية ليس كيانا

مطلقا يمتلك صفات سرمدية، ولكنه كائن نسبى مزدوج النزعات متعدد المشارب ومتناقض الرؤى فى أحيان كثيرة، غير أن ما يقوم بحسم وجهة هذه الكينونة المركبة هو علاقتها الخاصة بالمكان الذى يقوم كما أسلفت بدور القطب المقابل. بما يجعله يرجح نزوعا على آخر أو يؤلف نزوعا وسطا، يمتلك بذاته دلالته المتفردة والخاصة وهذا ما يجعلنا نتوقف مندهشين أمام فرادة بنائه القصصى الذى يملأنا بروح الشجن والدهشة المتولدة عن المقابلة الطازجة البكر بين إنسان الريف البسيط وعالمه الطبيعى المتميز، رغم فقره المادى الواضح، أو بسبب ذلك تحديدا.

ومن فقر المكان وطبيعته تنمحى أية ملامح ممكنة للتصنع والتكلف ومن ثم يأتى إنسان القصة على نفس المستوى من التلقائية والبساطة. وهو ما يمنحنا بالتالى بناء فنيا يشبه فى المظهر العام ثرثرة العجائز أو ما يحكيه الساهرون فى حلقات السمر فى ضوء القمر، من لقطات محايدة ليس لها من هدف إلا إزجاء الوقت وقتل الفراغ، إلا أن هذه اللقطات تكشف فى طياتها عن انحياز واضح لهذه المعانى التى تبثها روح المكان من تلقائية وطزاجة وبكارة.

فى قصص القسم الأول من مجموعته «وش الفجر» المعنون بـ

«ضحكة الملائكة» تتحقق هذه المعانى بصورة واضحة، خاصة فى قصة «يوم للدود»، حيث يقسمها إلى ثلاثة أقسام، حسب مراحل النهار عند الأطفال جامعى الدودة من حقول القطن. وهى: «الصبح»، «الظهر»، «المغرب». فلكل فترة ملامحها المادية - النفسية الواضحة، فهى تبدو وكأنها تتآمر جميعا على إنسان القصة لخنق بهجته ومصادرة حقه فى ممارسة إنسانيته. فى «الصبح» - وهو يكتبها هكذا حسب النطق الشعبى محتفظا بكل قوتها الدلالية - يسرد معاناة العمل الشاق على أطفال فى عمر الزهور. وفى «الظهر» وهو وقت الغداء يصف الطريق إلى المقبرة حيث سيستريحون تحت شجرة «التمر حنة» لتناول الجبن و«قحوف الكرنب المخلل» وفى «المغرب» يذهب للقاء رفيقته التى كان قد واعدها على اللقاء فى المقبرة لإتمام رغبة أجهضت من قبل مرات عديدة. غير أنه يفاجأ بالموكب الذى يتقدمه الرجال بالفئوس قاصدين هذه المقبرة بالذات، حيث نظن لأول وهلة أنهم يطاردونه شخصيا، غير أن المعنى لا يتغير كثيرا عندما نعلم أنهم يحملون ميتا وقد جاء وا لدفنه، فلا يمتلك صاحبنا إلا أن يعلن احتجاجه على هذه المتوالية التى تقوم على قهره بما يبدو أمرا متعمدا، بينما تحتفى كل الأحداث بالدود أيما احتفاء.

سـواء فـى الحـقل أو فـى الجبن المخلل أو فـى المقـبـرة، أى فى الصبح والظهر والمغرب. ولأن اليوم برمته قد أصبح عبثيا فإنه يقرر أن يكون احتجاجه عبثيا هو الآخر بعد أن فكر لوهلة فى القـرار : «أردت أن أطلق القـدم للريح، لكنى آثرت أن أدير لـهم الظـهـر، ورفـعت الجلبـاب، أخـرجت بشـرى الراقـد من ثنـايا السـروال، رحت أخطط السـور المتـهـالك بالبـول». إن هذا الفـعل الذى قد يعكس شقاوة صبيانية متمردة وحانقة يكتسب أبعادا شعورية أخرى عندما يعقبه الكاتب بالعبارة الأخيرة فى القصة قـائلا : «فـامـتصـت مسـام الحـجـارة الماء بشـوق». هذا المشـهـد المغرق فى طبيعيته وفى يوميته يكتسب هنا من الدلالات والمعانى مـا يـخـرج به عن مـجـرد كـونه مـلاحظة عابرة، وإنما هو ترجمـة لرغبة جامحـة داخل صاحبنا ذاته للارتواء وأن يحيـا طبيعـتـه، متوحدا فى ذلك بالحجارة كعنصر دال من عناصر المكان.

غـيـر أن القـصـة تطرح إلى جـانب ذلك عـدة مـعـان هـامـة من خلال توظيفها للمقابر كمكان يحمل من الدلالات والإيحاءات مـا يجعله نقيضا للحياة التى تحاول باستماتة أن تتحقق. حتى وإن كـان ذلك بواسطة المقـابر والموت نفسـه. (وسـوف نلاحظ كـثـرة استخدام الموت كحدث والمقابر كمكان قصصى فى مجمل أعمال

يوسف أبو رية، حيث يتحقق هذا المعنى على أكثر من زاوية، نجد ذلك فى مجموعة «الضحى العالى» ١٩٨٥ فى قصص : «المحاولة»، «ظل الموت» «التجلى».. الخ وكذلك فى مجموعة «عكس الريح» ١٩٨٧، كذا فى رواية «عطش الصبار» ١٩٨٩، التى تبرز عنوانها هذا الصراع بين الموت والحياة على نحو من الأنحاء. وهو المعنى الذى يمثل ملمحا هاما فى مجمل إنتاج يوسف أبو رية).

يفصح هذا الملمح عن نفسه بوضوح أكبر فى قصة : «خطوة» ، وهى أولى قصص المجموعة التى بين أيدينا عندما تسرد لنا القصة باختزال دال المراحل التفصيلية لميلاد الطفل بدءاً من أحداث ليلة الجمعة بين أبويه والميلاد والسبوع، حتى مروقه من ضلفة الباب إلى الشارع، حيث كادت تدهمه السيارات دون أن يعى من حقيقة الأمر شيئا، فهو يرى كذلك بعين محايدة مندهشة ببراءة، حتى يفاجأ باليد القوية. «تخطفه من تحت إبطيه، وسمع الصيحة من ثغره عميقة لها أسنان مصفرة وفوقها شعر خشن مرتعش ورأى العينين مرعبتين تحت الحاجبين الكثيفين، لكن لم يبك إلا بعدما قذفته اليد القوية فى شريط الضوء. ولعنف بكائه لم يسمع الرجل يزعق فى أمه». إن

كل التفاصيل التى ملأت ثلاث صفحات من القصة لا يبررها إلا هذه الفقرة الأخيرة التى تحدثت عن زعيق الرجل (أبوه على الأرجح) فى أمه، التى لم تحرص بالقدر الكافى على هذه الحياة البريئة، حيث كان من الممكن أن تفقد فى لحظة ما تحقق عبر كثير من التفاصيل والمعاناة. غير أن ما تفصح عنه هذه القصة بدرجة ضمنية هو هذا الموت الرابض فى كل ثنية من ثنيات المكان وهو يواجه حياة هشة قابلة للانتزاع فى أية لحظة.

يتجسد هذا المعنى الأخير بقوة أكبر فى قصة «ضحكة الملائكة» التى تغرق هى الأخرى فى تفاصيل جمة تصف مشاهد الحياة على الطريق إلى المقابر. حيث يتم دفن الطفل المتوفى الذى يبتسم «للملائكة التى تداعبه» (لاحظ هنا تحقق الاحتمال الذى كان مطروحا بقوة فى القصة السابقة). ورغم حالة الحزن التى عمت كل من شارك فى مراسم الدفن خاصة الأب (لاحظ أن الأب هو المنقذ فى القصة السابقة) الذى: «ظل منكفئا على المصطبة فوق الفتحة بالضبط». إلا أن الشيخ الذى قام بتنفيذ الدفن..» كان قد ارتدى جبته وعقد شال عمته وجلس ممسكا السبحة الطويلة بيده، ومن حين لآخر ينظر جهتهم ويتنحنح». إن هذا المشهد الأخير رغم تقليديته وسخريته الخفية من المشاعر

الباردة لدى بعض أبناء هذه النوعية من المهن والتى تتناقض بقسوة مع ما يحيط هذا العمل من حزن وتوهج شعورى وعاطفى عام، إلا أننا يمكننا أن نلاحظ أن حياة هذا الرجل إنما تقوم على استمرار وتواصل عملية الدفن – الموت . فالموت ليس فقط فناء ولكنه أيضا حياة بالنسبة له.

غير أن ما سبق لا يعنى أن إنسان يوسف أبو رية عاشق للموت أو متصالح معه على أى نحو من الانحاء، بل هو فى رعب مقيم من هاجسه الدائم الالحاح على وجوده، حتى أنه يكاد يفر منه رغم اشتهائه (الظاهرى) له فى بعض الأحيان ، مثلما فعل بطل قصة : «الرجل الأخير». هذا الذى هجره ابنه وتوفيت عنه زوجته ولم يعد له من صديق إلا الرجل المحتضر فى المنزل المواجه للمقهى الذى يجلس به. هذا الرجل الذى يعانى الوحدة ويتبرم من كل ما يراه حوله ويدعو الله أن «يفضها، فيأمر «إسرافيل» فينفخ فى البوق، لأن عباده تمادوا فى الغى»، غير أنه عندما يدخل على صديقه الأخير المحتضر وقد تجرد من عمامته ومهابته القديمة لا يشعر بنفسه إلا وقد «تراجع بظهره مرة واحدة، حتى داس أطراف عباءته وكاد يسقط على الأجساد الحية التى كانت مستعدة لرفعة». إنه الرعب المقيم من

شبح يطارده هو شخصيا، ورغم كل محاولاته الادعاء بالقوة إلا أنه لا يقوى على مجرد رؤيته، حتى وإن كان الأمر يخص شخصا آخر.

هكذا يضع يوسف أبو رية أيدينا على عصب إنسانى عار، ويغوص بنا إلى قرار الحياة ويحاول لمس الحقيقة الإنسانية المراوغة التى طالما شغلت بخفائها أجيال الإنسان على تعاقب الأزمان والعصور، وهو ما ينطبق عليه حرفيا مقولة لوكاتش: «كان السؤال دائما وسيظل فيما يتعلق بالأب هو : ما هو الإنسان؟».

وإذا كان إنسان المجموعة فى القسم المعنون «بضحكة الملائكة»، الذى تناولته آنفا يعانى غربة حادة عن وجوده بالمعنى الميتافيزيقى بما يجعله مراوحا فى موقفه بين الألفة والرعب، فإنه فى القسم الثانى المعنون بـ «كلبة سوداء فى المقهى» يعانى غربة من نوع مختلف، إنها غربته عن الآخر غير المألوف، عن الوافد والجديد، هذا الذى مثل دائما مصدرا للتوجس والقلق والإحساس بالرغبة فى قهره أو التخلص منه. نجد ذلك فى قصة «اللعب خارج الدائرة»، حيث نقابل «الحاوى» الذى يفد إلى القرية ولا يقابل إلا بنظرات العداء والاستفزاز والشك فى كل

كلمة يقولها، حتى إذا طلب أن يقوم «بتكتيفه» اثنان من الرجال وقف فلاحان يفركان أيديهما فى خبث، حيث يربطانه بطريقة محكمة لا يستطيع الفكاك منها. ونلاحظ من التعليقات الكثيرة المتناثرة فى جو الحلبة عبارة «عشان يحرموا يجوا هنا تانى».

ولا تنتهى القصة عند عبارة «ارحمونى» الملتاعة اليائسة التى قالها الحاوى المسكين، بل يندفع بعدها الصبية داخل الحلقة : «تلاحم الرجال، عم الغبار المكان، كان (الحاوى) فى الخارج بينما الفلاحان يشرحان كيف أوثقاه بطريقة جديدة». هذا الموقف من الحاوى المسكين لا يبرره التشكك فى صحة ادعاءاته، خاصة أنه يصرح منذ البداية بأنه : «لايستعرض قوته ولا عافيته، وإنما أكل العيش هو الذى دفعه إلى ذلك».. ويأخذ فى تعداد مسئولياته وهوان حاله. وأتصور أن هذا تحديدا هو ماحدا بسكان القرية لسلوك هذا المسلك العدائى تجاهه، فهم لا يقلون عنه هوانا وفقرا.

أما إذا كان هذا الغريب يبدو مدللا ومتنعما بصورة غير مبررة وبما يخالف وضعية الفقر الآخذ بخناق إنسان هذا المكان فإن الموقف منه قد يبدأ بالإعجاب والتحسر، ولكنه لا ينتهى إلا باختبار القوى ومحاولة تحقيق الذات والانتصار «للأنا» فى

مواجهته . وهذا ما نقابله فى قصة «كلبة سوداء فى المقهى»، حيث نلتقى بهذا الولد الذى يقتنى كلبة سوداء مدللة «من سلالة أجنبية» وقد دخل إلى المقهى ليقدم لها «وجبة الافطار». إن المشهد يستغرق الرجال المقابلين تماما وقد أخذهم الاعجاب بذكاء الكلبة وأدهشهم أنها لا تأكل إلا طعاما مرفها لا يقوى الواحد منهم على إطعامه لأطفاله، غير أن أحدهم وقد لاحظ كلبا أجرب يطوف بالمكان، تجرأ بالقول بأن : «كلب زى ده يعدمها العافية». وكانت المعركة التى انتهت بالكلبة السوداء الأجنبية وهى تطلق «نباحا مسرسعا تغطى عليه زمجرة الكلب الغاضب». وهنا فقط نظر الرجال إلى بعضهم فى رضا.. «ورفع أحدهم يده إلى الصبى وقال كرسى دخان يا ابنى.. خلينا نروح لأشغالنا». بما يوحى بالراحة واستعادة الثقة بالنفس التى اهتزت قليلا من رؤية هذا الكيان المتفوق المختلف. وإذا لاحظنا أن المكان هنا إنما هو مقهى بلدى فقير، ولاحظنا التقديم الذى ساقه الكاتب للوضعية غير المتسقة التى كان عليها الولد صاحب الكلبة: فهو يرتدى بنطلونا من الجينز ملطخا بالشحم، فهو لا يعدو كونه صبى ميكانيكى، بينما تتدلى سلسلة المفاتيح من جيبه وفوقها فانلة مكتوب عليها بأحرف أجنبية كبيرة تتوسطها صورة مغن

مسترسل الشعر، أما الفتى نفسه فإنه يتميز بشعره الطويل الساقط على جبهته فى تشابه مع صورة المغنى الأجنبى والكلبة ذات السلالة الأجنبية على السواء، لوجدنا أن موقف الرجال من هذه الكلبة إنما هو فى الحقيقة موقف من الفتى شخصيا ومن ما يماثله من عدم اتساق مع طبيعته المدللة دون مبرر والتشبه بالآخر دون فهم أو استحقاق أو معنى، مما حرك فيهم الرغبة فى المشاكسة واختبار القوى والسخرية المغلفة.

إن هذا الموقف الساخر الساعى نحو تأكيد الذات يتبدل ليصبح موقفا مقاوما ومستبسلا عندما يصبح هذا الآخر غاشما وظالما، حتى وإن كان مدججا بسلطة البوليس وعزوة الأبناء والرجال، وهذا ما تحققه قصة «شجر صغير أخضر»، عندما هجم الرجل الغنى بأبنائه ورجاله لاسترداد أرض متنازع عليها مع أهل البلدة، حيث تزاوج القصة بذكاء بين جهل وبراءة الصغار - من أحفاد الرجل الغنى - الذين زجوا بهم فى معترك لا يعرفون مبرره أو أصوله، وبين الشجر الصغير الأخضر الذى كان يغطى جزءاً من هذه الأرض، وكان دورهم يتلخص فى اقتلاعه، فإذا بمن يصبح ضحية لهذه المعركة هم الأطفال الصغار أنفسهم، متساوين فى ذلك مع مصير الشجر الصغير

الأخضر.. إن الصغار الخضر هم دائما ضحية الجبروت الأحمق والكبر الغبى.

كما يتبدل هذا الموقف من الآخر ليصبح حنوا وعطفا رقيقا عندما يصبح هذا الآخر شجيا وإنسانيا رغم مظهره العبيط الرث فى قصة «الغناء ساعة الغروب»، ويأخذ أشكالا أخرى لا تقل قوة ودلالة فى باقى قصص المجموعة.

إن الرؤية التى تطرحها قصص هذه المجموعة للعالم قد تبدو محايدة وغير مبالية للوهلة الأولى، إلا أنها تنطوى على انحياز عميق للإنسان ولمأزقه الوجودى والمجتمعى. إنها رؤية أناس بسطاء وفقراء، ولكنهم يحلمون رغم كل شىء بالحرية والحياة الإنسانية العادلة. راجع قصص «بيت وحيد» و«الأسود» «المحروم» و«الرشح». ولذلك فإن حركتهم البسيطة التلقائية، إنما ظهرت كنزوع برىء نحو الحياة بمعناها الأكثر بساطة. ساهمت فى ذلك الدلالة القوية للمكان البكر الناصع بما جعل من سلوكهم ما يشابه قوة القانون الطبيعى والحتمى للوجود الإنسانى.

لذلك فإن الشخصية التى تقدمها المجموعة ليست شخصية بطولية أو ملحمية، فهى لا تقاتل ثم تهزم أو تنتصر، وإنما تدخل

فى علاقة. إنها شخصية النموذج الإنسانى الشائع الذى يمكن أن نجده فى قرانا ومدننا الصغيرة. ورغم ذلك فإنها شخصية حية من لحم ودم حقيقيين، فهى حاضرة الروح متمايزة الأمزجة والتكوين الأخلاقى، وإن كانت تقليدية النزوع والسلوك. ولذلك لم نلاحظ فعلا خارقا أو بطوليا أو عنيفا طوال قصص المجموعة، اللهم إلا هجوم أبطال قصة «الرشح» على صاحب «معمل الجبن» الذى لا يأبه بحقوق الآخرين وآدميتهم.

ولكى نفهم طريقة يوسف أبو رية فى توليد الدلالة. فإن علينا أن نلاحظ أن المنظور الماثل فى هذه النصوص إنما هو المنظور الخارجى وهو المنظور المفارق لمثيله الداخلى القائم على تقمص شخصية أو أكثر والتحدث بلسانها، مع ما يترتب على ذلك من نتائج فى الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطنى من ناحية، وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها فحسب من ناحية أخرى. وهو كذلك ليس المنظور التقليدى العليم والمحيط بجميع أحوال الشخصيات من الداخل والخارج ويعرف ماضيها ومستقبلها وما تخبئه لها الأقدار. أما هذا المنظور الخارجى فلا يرصد - فيما يقول صلاح فضل - «من الأشياء سوى ظواهرها، ولا يتدخل فى مجرى الحوادث إلا بالقدر الضئيل من

التنظيم الدال عن طريق الوصف أساسا، دون أن يزعم لنفسه القدرة على استشفاف الضمائر أو معرفة المصائر، وهو أقرب إلى التوثيق منه إلى التعميق، وإلى توليد المعنى من توالى الأحداث وحركة الشخصيات دون تدخل فى شئونها أو ادعاء بمعرفتها». ولذلك نجد قصص مجموعتنا أشبه بالشهادة التى تفتعل قدرا من الحياد، وتقوم على المهارة الخاصة لدى الكاتب فى تحقيق مونتاج جيد يربط بين المشاهد ويضمن لها قدرا من المعنى، دون التصريح بأية بواعث أو أهداف، وهو ما يجعل الجانب الايديولوجى والعاطفى يختفيان، ظاهريا على الأقل.

إن هذه الطريقة فى البناء هى المسئولة عن ما نلاحظه من سرد محايد وترتيب موظف ودال لحركة المشاهد وتتبعها، حيث نجد أن القصة تبدأ دائما بحدث معين ثم تنتهى بلقطة مغايرة تماما وقد تكون غير متوقعة. وهو ما يعطيها القدرة على الادهاش وتفجير المعنى. راجع قصة «يوم للدود» السابق الإشارة إليها على سبيل المثال.

ويكفى أن أتحدث عن قصة «وش الفجر» التى يتبدى فيها هذا التكنيك على أنصع ما يكون، حيث نلاحظ أنها تبدأ بمشهد طويل يملأ الشخص الشاذ (فيما يبدو) عبده، الذى يحل ضيفا

على الأختين، ويأخذ فى الحكى والمماحكة وطلب الصدقة، وبين حين وآخر تقوم الأخت الكبرى لتقدم شيئا لشخص مجهول بالداخل، ثم يأخذ عبده فى حكى مغامرته فى المولد فى الليلة السابقة وكيف أن الأولاد قد زفوه ولم ينقذه من أيديهم إلا الابن الذى نكتشف بعد قليل أنه هو الذى يرقد بالداخل مريضا بعد أن عاد بالأمس فى «وش الفجر». وعندما يصر «عبده» أن يراه كى «يرقيه» نكتشف مغزى مرض الابن الذى: «انكمش نحو الجدار وكشر جهة الرجل (عبده) بعداء وأشار إليه، وقالت الأم «دعه يرقيك.. فى يده البركة».

هكذا تتولد الدلالة فى نص يوسف أبو رية محققا طرحا فنيا حداثيا وأخاذا ومدهشا، فى إطار واقعى يتميز بحساسيته الخاصة من حيث طرحه للسلوك الانسانى فى إطار وجوده الاجتماعى الكلى ومن خلال شروطه التاريخية والمكانية المحددة وليس فى عزلة كونية. إن إنسان يوسف أبو رية يشتبك مع عالمه بجماع عقله وروحه، ولذلك فهو واقعى سواء كان فاعلا أو مفعولا به فى هذه العلاقة.

وقد لا نجد فى قصص المجموعة أزمة صراعية واضحة أو حادة باستثناء قصة «الرشح»، السابق الاشارة إليها. ولكن

الأزمة هنا هى أزمة الوضع المكتنف للشخصية بأكمله، حيث يتولد صراع ضمنى مع أوضاع غير مواتية (راجع قصة «الولد الكفيف يرى فى الحلم» كنموذج حى على ذلك) أو مع أحاسيس متولدة عن هذه الأوضاع، مثلما فى قصة «المحروم» الذى يعيش مع أخوته المتزوجين الفحول، بينما زوجته حامل، وعندما تأتيه الشغالة فى ظلام الليل يكتشف الجميع ذلك، غير أن زوجته تدافع عنه وعن إخلاصه (المتوهم) لها، غير أن الشغالة لا تحرى جوابا عندما تفاجأ بالسؤال عن مكان وجودها «ليلة أمس» وتطرق متصاغرة، هكذا تتولد الدلالات والمشاعر المتناقضة (هل أقول المتصارعة؟) بنعومة ولكن بقوة آسرة. ساعد على ذلك اللغة البسيطة التى تراوح بين التوظيف الفصيح للعامية واستخدام الفصحى الدارجة.

غير أن بعض القصص جاءت ضعيفة وغير محكمة من ناحية البناء وجدية الحدث، مثل قصة «الرجل ذو البطن المفتوحة» فقد جاء ت على قدر من السذاجة بحيث لا يمكن تصور وجودها مع هذه القصص الجميلة الرقراقة التى تجاورها. وهى تحكى عن جاسوس ادعى أنه تشاجر مع البعض ويقروا له بطنه وخرجت أمعاؤه بينما كان قد ألصق أمعاء بلاستيكية على بطنه وأخذ

يسـأل النسـوة عن أخبـار أولادهن فى الجبـهـة، وقد اكـتـشـفت خدعته عندما لمس طفل هذه الأمعاء من باب الفضول.. إلخ.

غير أننا فى النهاية لا نستطيع إلا أن نقر بأننا أمام إضافة حقيقية للقصة وللأدب المصرى الحديث وأن هذا الكاتب سوف يشغل مكانة لائقة بهذه الأعمال المتميزة التى نرجو أن تتواصل.

رواية «نقيق الضفدع» لصلاح والى
الاستلاب وأسطورة المقاومة

الحـدث فى هـذه الرواية لا يتم على صـعـيـد واحـد، بل على أصـعدة عدة، وبشكل متزامن ومتداخل، فيشرح ويفسر بعضه البعض، وذلك عن طريق ابتكار عوالم متوازية تتجاور وتتفاعل، فتطرح صيرورة مكتملة الجوانب للواقع الماثل بكل ما يمتلئ به من شـخـوص وأمكنة ومـوجـودات. وربما لأول مـرة فى تاريخ الرواية العربية - تصوغ هذه الرواية عالما مجازيا من الجمادات والكائنات، هو فى حقيقته عالم رمزى، يحقق اختزالا غنيا ودالا على المستوى الحدثى، كما أنه ينقذ الرواية من النثرية التقليدية، وذلك بإضـفـاء دفـقـات شـعـرية عذبة على عـالمها الجـهم الملىء بالشـخـصيـات والتفاصيل، كما يحقق هذا العـالم - فى نفس الوقت - بناء أسطوريا مـجـاوزا للإمكانات الفـعليـة للحـدث الواقعى، متضافرا فى ذلك مع مايطرحه العالم الروحى للجماعة

البشرية القروية من معتقدات وموروثات أسطورية عميقة الغور في البناء الفكرى والثقافى لهذه الجماعة. فيتحقق - بذلك - الانسجام والتواؤم بين الشكل الروائى والمضمون الحدثى، وهو الأمر الذى يساهم - إلى جانب كل ذلك - فى الوصول إلى صيغة روائية حداثية[1] وجديدة كل الجدة، يظل الحدث «المعلل» و«المتنامى» محورها الرئيسى، ولكن تتجاوز أدواتها الروائية مفهوم السرد من خلال تتبع حركة الشخصيات إزاء الحدث، تتجاوز الأدوات الروائية ذلك لتطرح نصا روائيا مجاوزا، يتداخل فيه الحدث الواقعى مع الأسطورة، وتتجاور الشخصيات الماثلة الحية مع «شخصيات» ممكنة على الصعيد التخيلى والمجازى للمكان والزمان. كما تتداخل اللغة التقريرية النثرية مع الجملة الشعرية المحملة بالصورة والمجاز. فنحصل على بناء روائى متميز، لا يزال الإنسان والمكان والزمان يشكلون مفرداته الأساسية لكن مصائر أبطاله تتحدد من خلال بعدى «الواقع والأسطورة» اللذين يتجاوران ويمتزجان فى جدلية عميقة، مشكلين الوجود الروائى الخاص الذى يستطيع بمفرده طرح «رؤية العالم» لدى جماعته البشرية، عبر تحديد «وعيها القائم» وتحوله إلى «وعى ممكن» فى خضم تجربة الحدث[2].

إن الواقع الروائى - رغم استناده إلى الواقع الخاص الخارجى الأشمل فى عناصره الأساسية - إلا أنه هو ذاته واقع أسطورى، تتحدث فيه البيوت وأشجار التوت والكافور ونبات الكرنب، وتقوم فيه الحيوانات والطيور بأدوار محددة، بل إن الرواية لا تنسى أن تورد أساطير الجن الذى يبدو على هيئة حمار يمكن تسخيره بواسطة غرس شىء حاد فى ظهره، والرجل الذى مات فطاف جثمانه على كل بيوت القرية.. الخ. كما لا تنسى أن تورد شخصية إنسانية غامضة يجسد فيها الخيال الشعبى كل غريب وأصيل ومثير، فيبدو ممثلا للنصوع والكبرياء، وهو ما لم تستطع القرية عبر رحلتها التاريخية أن تحققه، فتصبح الحكايات المروية عن أفاعيله وبطولاته الأسطورية زاد القرية وقوتها اليومى الذى يمنحها قدرا من الصلابة والأمل فى الخلاص والتحقق ذات يوم.

كل هذا يجعلنا نوقن أننا أمام نص فانتازى يخلط الواقع بالأسطورة، ليخلق واقعا جديدا، أو قل أسطورة جديدة، إلا أن الفانتازيا هنا ليست مماثلة لما تحدث عنه تزفيتان تودوروف من أنها «النص الذى يترك مجالاً للتردد بين الإيمان المطلق بما يقال وعدم التصديق الكامل به، فالصيغة التى تلخص روح

الفانتازيا هي : كنت أظن. والتردد هو الذي يعطيها الحياة»[٢].
حيث يبدو الفانتازي هنا أنه عنصر غير معتاد في مجرى اليومي المعتاد، أو أنه بنية طارئة على الواقع اليومي، لكن الفانتازيا في هذه الرواية تقوم بوظيفة سردية وفكرية مختلفة تماما عن دورها عند أي من الكتاب الذين قاموا بتضمينها في أعمالهم مثل «جي. دي. موباسان» أو «هوفمان».. إنها - هنا - تعادل الواقع ولا تتعارض معه، بل هي أحد مكوناته وهو ما يجعلها قريبة الشبه - إلى حد بعيد — بمفهوم الفانتازيا في أدب أمريكا اللاتينية، خاصة عند جابرييل جارسيا ماركيز وجورجي أمادو. إلا أن دلالات المشهد الفانتازي هنا تضرب بجذور عميقة في الخبرة الفولكلورية الشعبية المصرية، حيث تنتظر حكايات الكرامات والأولياء . (سوف نتحدث بعد قليل عن الدلالات الأسطورية في الرواية).

هذه الرواية - إلى جانب كل ذلك - رواية واقعية بالمعنى الحقيقي للكلمة «فالواقع» الاجتماعي التاريخي - ماثل في أحداثها وعلاقاتها الداخلية مؤثر في شخصياتها، متفاعل معهم إلى حد التمازج فهم جزء منه، ولكنهم ليسوا جزءا تكوينيا جامدا، بل فاعل متحرك. لهم من الطموحات والأحلام والعقد

والصراعات والانكسارات والمتع وآلام وعذابات التحول الذى يشملهم به الواقع - لهم من كل هذا ما يجعل من وجودهم طرفا محوريا فى حركته وجوهرا أصيلا فيها. ومن ثم تطرح الرواية على نفسها مهمة إبراز هذا الوجود ورصد هذا الأثر الذى يتركه التحول عليهم. ولعل ذلك يتسق مع ما قاله جورج لوكاتش فى «معنى الواقعية المعاصرة»: «مهما تنوعت معطيات الأدب (سواء كانت تجربة معينة أو هدفاً تعليميا» فالسؤال الأساسى هو - وسيظل : ما هو الإنسان)[٤]. ولا يمكن فهم هذه العبارة إلا فى ضوء مفهوم محدد للإنسان فهو ليس منبت الصلة عن عالمه ولا معلقا فى الفراغ، وأنه «حيوان اجتماعى» حسب المفهوم الأرسطى (الذى قاله فى موقف مغاير لمجال الفن وعلم الجمال). أى أنه عضو فى جماعة إنسانية متفاعلة ومتصارعة - فى وحدتها وتحولاتها - أبدا. وبقدر تعميق تناول الإنسان ككائن اجتماعى، بقدر الاقتراب من نموذج «الأدب الواقعى العظيم»، «حيث يتطابق الوجود الفردى لأبطال هذا الأدب أو «كينونتهم الأونطولجية» مع بيئتهم الاجتماعية والتاريخية كما لا يمكن الفصل بين مغزاهم الإنسانى وتفردهم الخاص الذى خلقوا فيه»[٥].

فى هذا الإطار تطرح «نقيق الضفدع» قضيتها، قضية التحول الاجتماعى والسياسى الذى تم فى مصر منذ الأربعينيات، من زاوية تأثيره فى مصائر سكان إحدى القرى المصرية، الذين كانوا يعدون للتغيير على طريقتهم الخاصة، فلما جاء التغيير بواسطة قوى أخرى من خارج القرية، تحولت - منذ ذلك الوقت - حياة القرية إلى مجموعة من ردود الأفعال لما يحدث خارجها، وظلت العلاقة بين القرية وخارجها علاقة دفاعية محضة، فى محاولة للإبقاء على ذاتيتها المتوحدة وحماية كينونتها المتماسكة. ولكن هل ستنجح القرية فى ذلك خاصة فى ظل تلاحق موجات التحول خارجها إلى حد مثير، هذا ما تجيب عنه الرواية عن طريق رصد ما تحدثه تحولات الخارج من حراك طبقى عميق - مادى ومن ثم روحى - فى بنيتها الاجتماعية، وكذلك ما تحدثه من تأثير على أفرادها من زاوية تمايزهم الفردى الإنسانى، فتتم استجابات مختلفة، بعضها طامع فى تحقيق مطالب فردية، وبعضها يحدوه الأمل فى أن يتحقق ما كانوا يأملون فيه جماعيا من تحول حقيقى، والأغلب محافظ متوجس من العملية برمتها.

فى هذا الإطار يبرز البطل الذى يتحدث بلسان الراوى

أحيانا، وبضمير الغائب أحيانا أخرى! (سوف أتحدث عن مغزى ذلك بعد قليل) والذى يمثل ويلخص بسيرته الشخصية حركة الحياة فى القرية بأكملها ويتوحد معها فيصبح لسانها وطليعتها، ويصبح انكساره الشخصى معبرا عن انكسارها الجماعى فى النهاية، ولكنه رغم ذلك يبقى بطلا إيجابيا خاض تجربة كفاحية عميقة الأثر والدلالة، ولم يسلم رايات المقاومة.

هكذا تتفتح أمامنا شفرات هذه الرواية الغنية - رغم قصرها - حيث نستطيع أن نصوغ نموذج (الاستلاب / المقاومة) (كبنية مركزية) تمثل النسق الروائى، الذى ينتظم التحولات الحدثية - مادية كانت أو روحية - مجسدا فى النهاية خبرة هذه الجماعة البشرية ورؤيتها للعالم.

(١)

فى البداية يبرز العنوان «نقيق الضفدع» - وهو الرمز الذى يظل يلاحق البطل عند كل أزمة كمفتاح لشفرة هذا النص ومدخل إلى عالمه. فالضفدع هو هذا الكائن الذى يعيش فى مستنقعات القرية وحقولها ومجاريها المائية بكثرة. وإذا عرفنا أن حياة القرية يمكن تلخيصها - من ناحية النشاط العملى - فى

الأرض والماء، لأمكننا ملاحظة مقدار التصاق هذا الكائن بتلك *الحياة ودلالته عليها*، فهو يعيش على *الأرض والماء معا*. إنه – إذن – مفرد قروى ، يستمد قيمته الدلالية من حيث كونه يكاد يمثل الحضور الأكثر كثافة فى ليل القرية الهادئ ، الذى يهجع أصحابه إلى فراشهم بعد الغروب بقليل، فلا تبقى من سلوى للساهر إلا سماع «النقيق» الذى يملأ المكان ويطغى على غيره من الأصوات الليلية، فهو أيضا كائن ليلى بالدرجة الأساسية. إلى جانب ذلك فالنقيق – فى ذاته – هو صوت الذكر فى مناداته للأنثى ومناجاته إياها كدعوة للجماع والإخصاب فهو إذن رمز للخصب والتجدد والحياة متحدا فى ذلك مع كل المفردات القروية التى تشع سخونة وخصوبة، خاصة أن هذا الضفدع يتميز بكثرة نسله. إنه لذلك يمكن أن يمثل رمزا للحياة القروية بكل معانيها ومكوناتها. إلى جانب ذلك السحر الرومانسى المتحد مع الطبيعة الناتج عن حضوره الطاغى فى الليالى القروية الهادئة. ومن ثم يحق لنا أن نتصور أن هذا النقيق إنما هو نداء الوحدة مع هذا العالم، هو محاولة نفى الاغتراب والضنى الناتجين عن إحباط العلاقة وفشل المحاولة. وهو الأمر الذى ينقل العمل بكليته إلى حقل وجدانى غنائى، يضيف إلى مراميه الجمالية –

متضافرا مع عناصر أخرى - تلك المسحة الشعرية القوية التأثير والفاعلية التى تحدثنا عنها قبل قليل، وذلك من خلال ما يطرحه هذا البديل الشعورى المشع. ولعل ذلك يتضح من أنه لا يأتى ذكر «النقيق» إلا قرب انتهاء الرواية فى جزئها الأخير على لسان البطل فى سجنه، أى حين يتكاثف احتياجه وإصراره على التوحد بعالمه وقضيته على الرغم من كل الكآبة الماثلة : «أدمنت وحدة قلبى، سئمت النقاش، أتمتع بهذا الأسى الشفيف الذى يغزونى دون سبب واضح أدركه، أتابع نقيق الضفدع، موسم التزاوج وهو ينادى الذكر على أنثاه ليلقحها، تختار من يترنم لها بالغناء، التلقيح موافقة..» ص ٩٢. إنه إذن الحنين إلى عالمه الذى يحمل معه وجها واضحا للشبه بين العاشق والمعشوق، وهو كذلك الضرب على وتر مأساته الخاصة الناتجة عن تحول قريته بعد انهيار تلاحمها وانكسار مقاومتها أمام «الخارج» الذى استلبها بالكامل وفرض عليها نموذجه موجة بعد موجة، فلم يجد بعد خروجه من السجن بيتا واحدا يأويه. يقول بعد ذلك بقليل.. «سيطر على المكان، لا أحد حولى، لكن الضفدع مازال ينق»: فهو السلوى وهو حامل الدلالة الوجدانية المشتاقة رغم الأسى. إنه يردف ذلك باسترجاع مسهب لحكايته مع الضفدع

فى حـادثة وقـعت له فى عـمـر الطفـولة ، عندمـا أراد اصطيـاد الضـفدع فاتسـخت مـلابسـه إثر خوضـه فى القناة، مما أدى إلى أن تضـربه جـدتـه بشكل برح كل جـسـده، وهـو مـا يوحى بأن المعنى الدلالى المتولد عن رمز الضـفدع يمثل ما يشبه القدر الذى لا يمكن رده، فـالأمر يبدو وكـأن هذا الإنسـان قد كتب عليه أن يعشق هـذا الوطن، وأن يكون ثمن ذلك – للمفـارقـة – هـو القـهر والغربة والمعاناة «أنت تدركين يـا جدتى أنه بضـربك لـى تبدأين صـفحـة العذاب الأزلى، وتكتبين وسـيلة القـهر، لماذا يا جدتى؟» ص ٩٣. «وحـينمـا يخلد إلى النوم يكون مـحـور الحلم هو إعـادة الكرة مرة أخرى، ولا يخلو الأمر من ظهور شبح جدته، فيصـحـو فـزعـا» ص ٩٥. وهو مـا يـعنى إصـراره اللانهـائى على القـيـام بدوره إلى النهاية، فيصبح ذلك مصـداقا لما انتـهت به الرواية فى مشـهدهـا الخـتـامى (الذى سيلى بعـد قليل). إن الرغبـة الملتـهبة للمـعانقة والانتمـاء تتـجسـد أمـامنا عند ذكـر النقيق فـى قوله : «كنت أرقب النافـذة بالليل، نفس هـذا الليل يلف قـريتى الآن، أبحث فيه عمن أحبهم. على حين فـجـأة ارتفع نقيق الضـفدع» ص ٣. إنه يقول هذا بعد أن أفرج عن زمـلائه واحدا وراء الآخر ولم يبق إلا هو فـيـشـع المكان حـوله بالوحـشـة، وهـنا لا تحـفظ

الذاكرة ولا يرد إلى الخاطر إلا بالنقيق. نفس هذا الأثر نقابله عندما يعود بطلنا إلى قريته بعد انقضاء مدة حبسه فيتنصل منه الجميع ولا يفتح له أحد بابه حتى أقرب المقربين إليه فيصبح نقيق الضفدع ناطقا أبلغ ما يكون بالمفارقة المليئة بالمعنى والمغزى:

« لا يريد أن يعرفني أحد.. ولكني أحبهم» . سار في طريقه خارج القرية، على البعد أضواء نقطة المرور. مصابيح متفرقة في الطريق، لاحظ أنه لم يستمع إلى نقيق الضفدع ، وعلى حين غرة سمع نقا ضعيفا اجتاز القناة في قفزة واحدة، بحث وسط بقايا الحقول عن قناة. وجد العينين الجاحظتين تنظران إليه، فرح كثيرا ، علق حقيبته في كتفه الأيسر، وضع يده بعد أن كورها في داخل جيبه والأخرى في الجيب الآخر، أفسح مكانا لقدميه بين نباتات الحقول، ثبت نفسه جيدا ، أخذ نفسا عميقا ، سمع نقيقا كثيرا حوله وكثرت العيون الجاحظة في القناة استمر في النقيق عاليا رافعا رأسه إلى أعلى راقبا نجما وحيدا يلمع في البعيد» ص ١١٦.

فإذا بنا وكأن العبارة الأولى التي وضعت بين قوسين كمنولوج يستخدم ضمير المتكلم - تحمل ما يفصله ويفصح عنه

المقطع الأخير. وقد اكتسى المعنى هذا الإهاب الشعرى والرمزى السابغ.

فافتقاده «للنقيق» يأتى للمفارقة – فى وسط الحقول حيث موطن «النقيق» الطبيعى. وعلينا ملاحظة ما تعنيه عبارة بحث وسط بقايا الحقول، فها هى الحقول فى طريقها إلى الاندثار، ولم يبق منها إلا «البقايا» مما يشى بإفقار العالم من حوله بعد أن انهارت القرية «الفلاحية» العزلاء أمام هجوم الرأسماليين الجدد. وهو لذلك يفرح كثيرا عندما يسمع «نقا ضعيفا» وكأنه «بقايا» عالم قديم كان قائما، فلا يسعه إلا أن يقوم هو نفسه «بالنق» متوحدا مع الرمز، ومتجاوزا نحو الحلم، فلا يخبر نداء الحب والانتماء والبعث الجديد، فثمة أمل فى التحقق من جديد يمثله «النجم الوحيد» البازغ كما تمثله «العيون الكثيرة التى جحظت فى القناة» كأنها تنتظر من يفتح لها الطريق.

ولعلنا نلاحظ أن علاقة البطل «أحمد» بالضفدع تمر بمنحنى معرفى متصاعد على مستوى الوعى بدلالته الرمزية، فهى تبدأ بمحاولة اقتناصه للهوية، ومن ثم فهى مرحلة أولى من الإعجاب والدهشة، ثم بعد ذلك يظهر – سواء فى الذاكرة أو الواقع – عندما تقفز وتوحش من حوله الأمكنة، فهى مرحلة جديدة من

الوعى والتوازى المعنوى والشعورى، ثم تأتى المرحلة الأخيرة المجسدة للتماهى والتوحد بالنداء ذاته. إن البطل يجبر على الابتعاد عن عالمه (قريته) بالسجن، إلى أن يتقوض هذا العالم (عالم القرية) بنجاح محاولات تدجينه وتشويه طبيعته الأصيلة ذات الكبرياء - أى استلابه وتغييبه، مما يجعل للشوق والافتقاد حضورا أكثر نفاذية، فيصبح هو ذاته «الضفدع» - ذلك الذى رافق رحلته العاشقة - ولكن النداء يتحول إلى أمل مبهم فى الخلاص يشع به ذلك النجم الوحيد البعيد - (نلاحظ كلمتى «وحيد» و«بعيد»). وبذلك نصل إلى أقصى درجات الكثافة الشعرية والشعورية الناطقة بهذا الوجد الإنسانى البليغ، الذى لا نجده إلا عند مكسيم جوركى فى قصة «قلب دانكو»، «دانكو» هذا الذى حاول أفراد قبيلته قتله بعد أن يئسوا من قدرته على تخليصهم من التيه فى الغابة المترامية، فأوعز إلى قلبه أن يخرج ويضىء أمامهم الطريق الذى يعرفه جيدا[٦].

هكذا تتعدد وتترامى وظائف «النقيق» لتصبح مدخلا إلى العالم الروائى ورمزا كليا له حيث تتوازى رحلة البطل مع رحلة قريته الكسيرة مع مراحل إدراكه الشعورى الدلالى لنقيق الضفدع كعنصر محورى لنفى الاستلاب. كعنصر «مقاومة» رئيسى.

(٢)

يبدأ الإحساس بوطأة الاستلاب من هذا البؤس والهوان اللذين يسيطران على عالم القرية والرواية منذ اللحظة الأولى، وبصورة دامغة : يقول بطل الرواية (الطفل) بعد حكاية جدته عن إحدى مغامرات «أحمد الجديد» الأسطورية. «أحسست أن قريتنا الوحيدة الموبوءة بالعفاريت والجن واللصوص والسمسار وبائع الأقمشة الرخيصة وصبيحة المجنونة».. ويواصل «وكنت أحس أن قريتنا ربما ملعونة فأحس بخيبة الأمل والذل» ص ٥، حيث يبرز لنا الوعى الطفولى بؤس وقساوة العالم المحيط. وينبغى ألا تأخذنا بعيدا عبارة «إن قريتنا هى الوحيدة الموبوءة» فالقرية لدى بطلنا هى فى الحقيقة عالم مغلق، يبدو كأنه يسير حسب قوانينه الخاصة، لا يعنى هذا أنها مختلفة عن باقى القرى، ولكن يعنى تحديدا كثافة الإحساس بالهوان، والدونية، إلى جانب التوق الشديد إلى تجاوز ذلك، فتصبح معاناة الحياةداخلها، باعثة على تصور ما هو خارجها مختلفا فى الكثير عنها. كما أن الصيغ المطلقة المستخدمة فى هذه العبارة ليست فقط ناتجة عن عقل طفولى، ولكن أيضا عن فكرية Mintality أسطورية تتمازج وتتداخل مع باقى العناصر الأسطورية التى تعد حكايات «أحمد

الجديد» أقربها للذكر.

يتصاعد هنا الإحساس بالهوان عندما نتعرف إلى حالة اليتم والقهر الناتجة عن اعتقال والد الطفل «الذى سيظهر عند عودته بعد ذلك باسم «الشيخ» ونفيه إلى جنوب الشلال، لاشتراكه بالعضوية فى جماعة «الإخوان المسلمين»، يقول : «عدت إلى أمى، قبلت الخطاب، توقعت أن يحمل نقودا، أو لعلها البشرى بالنقود، كان يفيض بالشوق والألم والشوك»، حيث تشى المفارقة الكامنة بين التوقع والاكتشاف بمدى الاحتياج المادى والروحى للأب المنفى، وبمدى اللوعة الناتجة عن افتقاده، إلى جانب ما يمثله فعل النفى ذاته من إذلال وامتهان، خاصة أنه يتم على غير جريرة سوى الاعتقاد الشخصى - بصرف النظر عن صحة ذلك من عدمه. وهو الأمر الذى يفاقم من الإحساس بالمرارة إلى أبعد حد لدى بطلنا، مما يدفعه إلى إحساس مبكر بمأساوية العالم وقسوته: «أحسست بالدموع والمرارة تصعد من قدمى حتى محاجر عينى، خرجت مسرعا خارج البيت، كنت أهوى فى فضاء سحيق وليس به مخلوق غيرى، لكأن هناك خلف الغيم وخلف سواد الليالى وجوها ملثمة تتآمر على قتلى» ص ٧.

تتراوح هذه الوضعية المستذلة داخل البطل مع بؤس عالم

القرية خارجه فلا يبدو من القرية إلا «شوارع متربة قذرة» و«أكوام السماد المرشقة ببراز الأطفال» وقناة صرف المجارى من «مراحيض الجامع» ومصرف القرية ذو الرائحة والمياه الراكدة.. إلخ حتى أن شجرة الصفصاف «منكسرة محنية كظهر القط الأليف» وحتى عود السرو الوحيد المنتصب كان بأعلى هامته انحناءة بدأت فى الظهور، وكأنه استسلم بعد طول مقاومة. هذا هو عالم القرية الذى نشج بؤسا وشقاء ومذلة.. وكيف لا والفلاحون من طول انكسارهم يبدون فى رحلة عودتهم كأنهم «يجرون أقدامهم كطوابير الأسرى» إنهم يعودون مكدودين منهكين مثلهم فى ذلك مثل حيواناتهم، التى تمزج الرواية بشكل بارع بين وضعيتهما الكسيرة فيتضح شقاء الإنسان واتضاعه: «حمار (التتريب) يحمل السماد فى الذهاب والتراب الجاف فى العودة، لا يستريح دورا واحدا يعود آخر النهار مكدودا، يدخل البيت بلا أدنى صوت إلى الحظيرة. مباشرة للنوم» ص ٨. هكذا تتحدد المأساة الحية لإنسان هذا العالم.

إن هذه الرؤية تفسر لنا بوضوح الإشارات التى قد تبدو غير متعمدة فى سياق الرواية مثل أن يقول : «سحبت كتاب التاريخ. على سطح منزلنا وسط القش كنت أبحث عن أسباب فشل

الثورة العرابية، نزلت من السطح ضيق الصدر..» ص ٦. فلماذا يطالع كتاب التاريخ بالذات؟ أهى الرغبة غير الواعية - أو الواعية ولكن غير المعلنة - فى فهم أسباب كل هذا وجذوره، أم أنه هذا الإحساس بالضياع الذى لا يمكن إلا أن يكون استمرارا لحالة أعم وأشمل من الانكسار تجيب على ذلك جملته التالية التى توضح أن بحثه كان «عن أسباب فشل الثورة العرابية» إنه إذن التداعى الطبيعى لوضعية مغرقة فى القدم فى تاريخ هذا الشعب، فرضها طرف أجنبى غاشم، وهو الأمر الذى لا يجعل من مأساة القرية حالة خاصة بها دون باقى الوطن، كما أنها ليست حالة استثنائية أو طارئة، ولكنه وضع عام وشامل، وهكذا نجد أنفسنا أمام رؤية كابوسية للواقع تكاد تصل إلى حد العدمية لولا نوع من الإصرار والمعاندة على المقاومة وحفظ الكبرياء. تعبر عن هذه الوضعية - بشكل آسر - حالة البطل (الطفل) بعد عملية تفتيش مذلة قام بها رجال المباحث فى منزلهم، «كانت حروف اللام وحلقات كثيرة فى حلقى تمنعنى من الكلام» ص ١٢. حيث تتجسد إلى حد مؤثر حالة الإحساس العميق بالمرارة بدرجة تتجاوز كل أشكال التعبير الممكنة.

(٢)

إننا إذن إزاء معسكر محدد القوى، واضح القسمات، ومتوحد الهموم والأهداف، يقف فى مواجهة معسكر آخر، يمثله «خارج» القرية، إنه «البيت الكبير» الذى يقع على أطراف القرية وسكانه مع حلفائهم من رجال الإدارة والقمع هؤلاء الذين يبدو وكأنهم السبب الرئيسى لحالة الطرف الأول والمستفيدون منها والعاملون على استمرارها، حيث يبرز التناقض فى معادلة ناصعة الطرفين: «داخل - خارج»، أى القرية، هذا المجتمع المنكفئ المتماسك رغم معاناته ، والإقطاعى أو العمدة، أو أى من يكون ، مع حلفائه من السلطة. ولنلاحظ أن أيا من هؤلاء لا ينتمى إلى أية أصول داخل القرية، ودائما يأتى من خارجها.

ولأن علاقة التناقض القائمة بين طرفى المعادلة «داخل - خارج» تنطلق من «المكان» كحقل دلالى فإن الأمكنة وما تحويه من موجودات بما فيها الإنسان هى التى تلعب الدور الرئيسى فى عملية الصراع تلك، وهو ما يؤدى إلى اختزال شعرى موح - كما ألمحنا - كما أنه يؤدى إلى بروز الحركة الجماعية الكلية لطرفين يخوضان صراعاً وجوديا مصيريا، ولذلك تفقد التفاصيل معناها وتبقى الدلالة الكلية لتداعيات هذا الصراع

هى بيت القصيد . ولذلك تعبر الرواية دائما عن معسكر القرية بـ «البيوت الطينية»، حيث يوحى اللفظ بالفقر والتماسك وأصالة الانتماء إلى الأرض (الطين) فى نفس الوقت. وهو الأمر الذى يطرح - فى ذاته - تساؤلات عدة تفجرها علاقات الفقر - الغنى، والكثرة - الواحدية، الأصيل - الدخيل والمفتعل، فنجد الفقر قرينا للكثرة الأصيلة المنتجة بينما الغنى قرين للقلة الدخيلة التى تعيش على عرق الآخرين، تشرح الرواية هذا الوضع على طريقتها.

«تساءلت بيوت الطين بحذر إن كانت البيوت الحجرية من الطين أيضا؟ أجاب البيت الحجرى أنها فى سالف العصر قد خلقت من الطين أيضا، لكن النيران فى أفران الحرق قد بتت جذورها عن الطين وأصابتها بتصلب فى القلب، وحفرت فى وجهها علامات الوشم لصاحبها، وأنها قد اهتزت ذاكرتها، ولم تعد ذلك..» ص ٢٥. حسب هذا المنطق فإن «البيت الكبير» بكل ما يرمز إليه يعتبر تشويها ونشازا مفتعلا فى غابة البيوت الطينية البكر الطازجة. فضلا عن طغيانه وظالميته (متصلب القلب) وبذلك يكتسب الصراع ضده مشروعيته وعدالته، كما تصبح إمكانية حصاره - وهو المفرد المنعزل - واردة بقوة.

ومن هنا يبدأ فعل المقاومة. ولذلك تتراص البيوت الطينية وتتماسك مشكلة فيما بينها حلقة صعبة الاختراق، راصدة فى نفس الوقت كل ما يحدث خارجها، ربما استعدادا للانقضاض فى اللحظة الحاسمة وربما لإحكام طوق الدفاع حول نفسها، الذى هو فى نفس الوقت طوق الحصار فى مواجهة البيت الكبير : «أقسمت البيوت الطينية بنار الأفران الموقدة أن تتراص على مسافة كافية حول البيت الكبير ترقبه صامتة وتنشر رسالتها السرية من خلال جدرانها لكل أطراف القرية وقت بثها» ص ١٤. إن هذه الصورة تعبر بوضوح عن قصدية ممارسات البيوت الطينية ووعيها بما تصنع: وأننا أمام حركة منظمة تأخذ طابعا سريا، وإن يكن حذرا غير صاخب، إلا أنه ملىء بالإصرار والمضاء.

إن الرواية تنسج منظومة بالغة الاتساق لحالة الحصار تلك - المفروضة على البيت الكبير، فتبدو رمزية الحركة موحية بشمولها ولانهائيتها، وأنه تحت السطح الساكن تشتعل نيران حقيقية تستعد للانفجار . تجسد الرواية هذه اليقظة فى صورة رمزية موحية عندما توظف الممارسات التلقائية الطبيعية لليل القرية، وكأنها تتم عن عمد للقيام بأعمال الحراسة والمراقبة، بدءاً من

شباب القرية الذين يسهرون للغناء والنداء ثم شيوخها الذين يقومون بالسعال والتمتمة بصوت عال، ثم تدخل الحيوانات والطيور نوبة «الحراسة التالية»، ثم «صياح الديكة»، ثم الكلاب... الخ فتكتسب تلك الممارسات الليلية العامة طابعا خاصاً وموحيا، مما يؤكد المغزى ويجسده مع إكسابه قدرا من الطرافة والجدة، كل هذا يؤكد أننا أمام فعل مقاومة حقيقى يقوم بدور البديل لواقع القهر القائم. ومبشر للخلاص منه، وبالفعل تنجز هذه المقاومة جزءاً من مهامها بوفاة صاحب البيت الكبير ورحيل زوجته العاقر (ولذلك دلالة لا تخفى) وبداية انهيار «البيت الكبير» نفسه، وهو ما ينبئ بانهيار حقبة بأكملها وبزوغ فجر عصر جديد لقد عبرت الرواية عن هذا المضمون باستخدام الدلالة الكلية التى تشعها عبارة «البيوت الطينية» فى مقابل من يقفون «خارجها» للإيحاء بجماعية الحركة والفعل والطموح. ولعلنا نلاحظ اختفاء الحديث عن أى من شخصيات القرية، ولا حتى عن بطلها فى هذا الجزء. وفى المقابل تنهض الشخصية الاعتبارية للمكان وما يحتوى عليه من موجودات تشمل كل مكوناته. لقد اتحد الجميع فانمحت الفروق وتداخلت الملامح، إنها مرحلة التوحد فى جيش المقاومة الذى يبرز كذات محتوية

للجميع ومحققة لذوات الجميع - فى نفس الوقت. وربما لا نلمح إلا بعض إشارات إلى شخصية «أحول العينين»، ذلك الكائن الطفيلى الطحلبى، فكان ذكره دلالة على عدم أصالة انتمائه إلى الصيغة الجمعية التى تلخصها عبارة «البيوت الطينية»، وهو ما سيعنى تفرد أحول العينين بوضعية أكثر بروزا فى مرحلة الاغتراب والانفراط القادمة. إن هذه البطولة الجماعية لا تبرز إلا فى مراحل المقاومة والثورة، أما فى مراحل الاستلاب والهزيمة، فإن الساحة تفرد للبطولات الفردية التى تضىء الطريق الذى أصبح غائما.

(٤)

إن المفارقة اللافتة للنظر تكمن فى أن هزيمة «البيوت الطينية» لم تتم على أيدى أعدائها التقليديين بل أنهما راحا معا ضحية نقيض ثالث، هو التحول القادم من «الخارج». وكان من الممكن أن يحقق هذا التحول أحلام البيوت الطينية - وربما أنجز بعضا منها مثل توزيع الأرض وانتشار «هوائيات المذياع».. إلخ - لو لم يطرح نفسه بديلا عنها وقامعا لها فالرواية ترصد بعيون البيوت الطينية تحول البيت الكبير إلى

نقطة شرطة وكأنه قد تم استبدال رمز للقهر بآخر - تحتل الصدارة فيه صورة الرجل «الرئاسة» والجنود المدججون بالسلاح. وتتزايد قبضة العسكر الذين ينزلون القرية لتأديبها بين حين وآخر وهو ما يذكر بأيام «الكترابنت» التى تحفظها ذاكرة القرية جيدا إن ازدواج الإيجابيات بالسلبيات فى هذه المرحلة الجديدة والعجز عن فهمها فى ظل هذا الركام من التناقضات هو المسئول عن انفراط عقد القرية فقد تجاوب بعضها مع الجديد وزاد عدد الشاذين عن كتلتها المتماسكة، بعد أن تميع وجود العدو وازداد غموضا، هكذا حدث ما لم يكن ممكنا فى الماضى، وأصبحت القرية عزلاء من تماسكها القديم، وأصبحت مجرد متلق ودافع ثمن لما يحدث فى «الخارج» من تداعيات وتطورات مفجعة لم تساهم فى اختيار أى منها.

لقد كانت هزيمة «البيوت الطينية» واجهاض مشروعها الخاص فى التغيير وإدراجها ضمن مشروع قادم من خارجها تعبيرا عن استلاب من نوع جديد، عبر عن نفسه فى عجز القرويين عن فهم معنى أحداث كبيرة، كانوا هم وقودها، مثل أن يموت أبناؤهم فى بلاد بعيدة، وعندما يجيبهم «أحول العينين» الذى قد يدل اسمه على نوع من الزيغ وعدم الوضوح وفى نفس

الوقت يبرز كرجل للمرحلة - ولكل المراحل فى الحقيقة - بأن هذه هى أوامر «الرئاسة» وفى نفس الوقت تتبدى غربتهم على نحو أكثر نصوعا عندما يتخيل كل منهم شكل الرئاسة - كما تقول الرواية - «بأنياب وأظافر وفم مثل صهريج المياه وصدر كبير هو البيت الكبير وذراع قوية هى كالنخيل تعبوا من التخيل ولكنهم وافقوا فى أذهانهم على أنها تكون ربما الرجال ذوو السترات» ص ٣٩. وعلى هذا المنوال تتوالى فواجعهم التى يزيد من أثرها كونهم منزوعى الحق فى فهم أى مما يحدث ويصبح «الإجبار» عنصر الدفع الرئيسى بالنسبة لحركتهم، بداية من إجبارهم على الزراعة بطريقة لا خبرة لهم بها، إلى موت أبنائهم فى مغامرات لم يشاركوا فى اختيارها، إلى موتهم مرة أخرى على «أرض ليست بعيدة» عنهم (سيناء) وتتوالى الفواجع، فهناك تحولات السبعينيات التى حولت القرية إلى بوتيك كبير ملىء بالمشروعات والطموحات المحددة، منتهكة بذلك آخر ما تبقى لها من شموخ وتفرد، فيصل الاستلاب إلى أقصى مداه، مجسدا مأساة القرية المهمشة رغما عنها، المتشيئة رغم إيجابياتها، المفعول بها رغم توقها للفعل، هنا يبدو «الخارج» وكأنه قدر لا راد له، كأنه هيولى كلى الحضور والنفاذ، كآلهة التراجيديات

الإغريقية التى تحسم مصائر البشر وتحدد مسار حياتهم.

(٥)

وبذلك تصبح الساحة جاهزة لاستقبال البطولات الفردية، بعد أن كانت البطولة الجماعية مناسبة لظرفية أخرى سبق الحديث عنها. والقرية إذ تفرز البطولات الفردية ذات البعد الأسطورى فهى فى الحقيقة تفرز وعيها «الفعلى؛ المقاوم فى نماذج تعادل فى عنفوانها وفاعليتها هزيمتها وانكسارها. هناك - بداية «أحمد الجديد» وحكاياته التى لا تنتهى - والتى أشرنا إليها فيما سبق - إنه هذه الشخصية الغامضة «التى لا يعرف أحد من أين أتت، أو كم عمره لا تمر عليه السنون، يقولون إنهم ذات صباح وجدوه بينهم - لا يعرف أحد اسمه بالكامل» ص ٣٠. إن هذا الغموض هو ما ينقل الشخصية من المجال الواقعى المحسوس إلى مجال طيفى خيالى، وحينئذ يسهل أن ينسب إليها الخيال الشعبى أفعالا لا يقدر على فعلها بشر فهو يقيد الجن (حادثة الأتان الذى غرس فى ظهره شيئا حادا فتمكن من ترويضه ص ٥)، كما أنه يظفر بمن يريد من النساء ضاربا عرض الحائط بكونها متزوجة ص ٢٨، ولعل هذا السلوك الذى

تأباه القرية من أشخاصهم العاديين لا يمكن أن يغتفر إلا لمن لهم مكانة أحمد الجديد فهو مزيج من الخارج على القانون، والشجاع النبيل، حيث «إذا ضاع جمل أعاده، إذا وقعت بقرة فى الساقية أخرجها» ... إلخ ص ٣١ وقد عرف أدبنا الشعبى شخصيات مماثلة فيمن عرفوا «بالشطار» «والعيارين» ، هؤلاء الأبطال المجرمين الشرفاء[٧] الذين يسند إليهم وعى الجماعة رغبته فى التمرد والثورة والقصاص، ولو على صعيد الخيال، وها هو أحمد الجديد يمارس نوعا من المقاومة الإيجابية المخترقة للمعتاد فى القرية التى أصبحت مسالمة كسيرة بدءاً من وضعه حدا لسيطرة شيخ القرية على شئونها الدينية والاجتماعية، وحتى ثأره للقرية كلها بقتله الضابط الذى أذل أهلها وسجنهم فى دورهم، فهو بطل القرية ورمز شموخها «نادت القلوب الواجفة فى اليوم السابع أحمد الجديد» ص ٣٢. حيث نلاحظ أن اسم «أحمد الجديد» يقف فى مقابل «القلوب الراجفة» وهو ما يعطيه سمة المخلص والمحرر، كما أن تحديد الأيام «بسبعة» وهو رقم ذو استخدام ودلالة أسطورية خاصة – يضفى على «أحمد الجديد» بعدا بطوليا خارقا، ولذلك فإن هذا البطل لا يقبل الإهانة وهو إذا أهين فإنه يرد بعنف حاسم

(القتل فى الغالب)، إلا أنه كذلك لا يستطيع مقاومة الإحساس بالهوان فيمرض ويموت بعد أن أخذ بثأره وثأر القرية، «لم تحفظ ذاكرة قريتنا اسما لأى غريب إلا فاروق سعيد، ذلك الضابط الذى ضرب أحمد الجديد، سألوا عنه نهرهم العمدة سأل العمدة الضابط الكبير قال إنه مات من يومين» ص ٣٤ وتبرز الطريقة التى مات بها الضابط وكذلك الطريقة التى مات بها أحمد الجديد ما ذهبنا إليه فيما يتعلق بطبيعته الخارقة، فجاء ت وفاة الضابط غامضة لا يعرف أحد كيف تمت اللهم إلا عندما مات أحمد الجديد وجدوا فى جيبه تذكرة قطار وعددا من النقود (سبعة جنيهات – ولنلاحظ الرقم ٧ مرة أخرى)، فيفتح هذا الغموض الباب على مصراعيه أمام كل التكهنات والتصورات الخيالية، كما أن وفاة «أحمد الجديد» ذاتها تقبل الكثير من التأويل والتأمل ففى البداية قيل إنه مريض، ثم قام فى الصباح و«سار فى دروب القرية» وكأنه يودعها أو يشهدها على أنه لم يتوان عن الثأر لها ولنفسه وحين وقف أمام دوار العمدة (الذى استدعى قوات الشرطة) فإنه – على الأرجح لم يكن يبغى إلا أن يؤكد شموخ قريته المتجسد فيه: «وضع يده مكان الصفعة، نظر طويلا إليه (إلى العمدة) قال العمدة، أهلا يا

جديد، حمدا لله على سلامتك، بصق أحمد الجديد وسار فى طريقه». فهو بذلك يذكره بأنه قد أخذ بثأر تلك الصفعة وبثأر الصفعة التى وجهت إلى كل القرية بإحلال الجنود فيها بينما هو (العمدة)لا يستحق إلا التحقير، يلف أحمد الجديد القرية والحقول، ويعود إلى بيته عصرا، وفى المغرب يموت. إنه هكذا يبدو : وكأنه يعلم بموعد وفاته فيودع قريته ويصفى حساباته، ويعود ليموت، وهكذا يبرز أحمد الجديد بطلا وشهيدا ورمزاً.

قريبا من هذا النموذج الأبى واستكمالا له يبرز «الشيخ» والد «الفتى أحمد» بطل الرواية، فهو حارب متطوعا فى فلسطين وعاد إثر النكبة ملتحيا ومنتميا إلى جماعة الأخوان المسلمين. وكأنه يحتج بذلك على ما حدث، إلا أنه يواجه نكبة أخرى، بأن يقبض عليه رجال الثورة وينفى إلى الشلال مجسدا تنويعة أخرى على لحن القهر الذى يلف أجواء هذا العالم ويشكل وضعيته، وحين يعود يكون قد سيطر على القرية سادتها الجدد من الانفتاحيين، وكما حدث مع أحمد الجديد – صفعه ضابط النقطة إثر مشادة تافهة.. وكما صنع أحمد الجديد – قتل الشيخ الضابط، إنه الثأر من جديد للقرية بأكملها والقصاص من عصر بأكمله.. وكما مرض أحمد الجديد الذى لم يتحمل

الإهانة رغم ثأره لها، مرض كذلك «الشيخ» وأيضا كان موته مجاوزا وخارقا للمعتاد تصفه الرواية قائلة :

«عند الظهيرة رفع الفلاحون رؤوسهم ناحية الشمس.. استقامت ظهورهم، نادى كل منهم الآخر فتحت الأفواه والأحداق، وهش القوم وبيسلموا فقد توارت الشمس كسوفا خلف قرص معتم فى وضح النهار».. إلخ ص ٨٤، وهكذا انقبضت القلوب وتململت الأجنة وعوت الكلاب.. الخ، هكذا فى مشهد مسرف - حقيقة فى توضيح أثر وفاة الشيخ على العالم والأشياء حتى ليمتد عبر ثلاث صفحات، إلا إن المهم أمامنا الآن هو الدلالة الأسطورية الكثيفة التى يضفيها موت «الشيخ». وإذا كان أحمد الجديد قد طاف بالقرية قبل وفاته، فإن جثمان الشيخ يلف القرية بعد وفاته مجسدا «كرامة» لا يختص بها إلا الأولياء الصالحون فى الفكر الشعبى، فيبرز بذلك روحا وضميرا للقرية ورمزا لكبريائها وصلابتها. وتأتى وفاته بهذه الكيفية لا لكى تنهى هذه المعانى، ولكن - تحديدا - لتأكيدها وإبرازها فيتواصل توالد السلالة المقاومة ممثلة فى «أحمد» بطل الرواية وابن «الشيخ» (حيث تؤكد هذه البنوة بالذات معنى التوالد والاستمرارية ، راجع الحديث عن دلالة النقيق فيما سبق) وأحمد

كذلك قد تربى على حكايات «أحمد الجديد»، وربما عاصره فى عمر طفولته وعلينا أن نلاحظ أن اسمه هو الآخر «أحمد» وهو ما يدعونا إلى تصور أنه يعيد بذلك سيرة «أحمد الجديد» مرة أخرى، كما علينا ألا نغفل تلك العبارة الغامضة التى قالها أحمد الجديد: «قال لى ضاحكا: أنتم أعز ما نملك فى هذه الدنيا.

- كيف يا أحمد يا جديد؟ لم يرد وأطرق إلى الأرض وابتسم

- وشرب بقية فنجان القهوة وقام» ص ٣١.

هل يعنى هذا أن علاقة قرابة من نوع ما تربط بين أحمد الجديد وأسرة الفتى، أم أنها علاقة معنوية تنطلق من تعاطفه مع هذه الأسرة المنكوبة ذات الكبرياء. إن الرواية لا تفصح عن ذلك ولكن من حقنا أن نفهم أن ثمة ارتباطا عميق الجذور يربط بين هؤلاء الأبطال الثلاثة فإذا كان «أحمد الجديد» ممثلا للثائر القروى الشعبى الذى يجمع بين ألوان البطولة الشعبية التقليدية، وإذا كان «الشيخ» يمثل الضمير والجوهر الروحى الذى يأبى الخضوع والاستذلال مقتربا من وضعية الأولياء وأصحاب الكرامات، فإن «الفتى أحمد» يمثل المقاومة الواعية التى تشكل تطورا فى الوعى الجمعى القروى نحو صياغة بطل معاصر يفهم ويحلل ويحتك بعالم أرحب من عالم القرية، وإن كان كل هذا لا

ينفى عنه الصفة الأسطورية التى تنقله إلى مرتبة أصحاب الرسالات مكملا بذلك المغزى المشبع باليقين حول حتمية استمرارية الحياة وانتصارها فى هذا الجزء من العالم، وسر هذه الحتمية يكمن فى الامتداد العميق لجذور المقاومة المتشبثة بالحياة، بنفس عمق جذور القهر فى تاريخها.

إن هذا الفتى يظهر وكأنه رسول هذه الجماعة إلى العالم ولسانها الفصيح المعبر، فأحاطته الأقدار برعايتها إلى أن اشتد عوده. تقدمه الرواية بأنه «الولد الذى أقسمت بيوت الطين فيما بينها أن ترسله إلى المدينة ليتعلم ويصبح كبيرا بين السادة». إنه إذن نوع من الاصطفاء والاختيار، وهو أمر يبدو مبررا كما أوضحنا قبل قليل. ومثل الأنبياء والأبطال الأسطوريين، كان لهذا الفتى أن يمر «ببرزخ الخطر» فى طفولته وأن ينجو منه، فقد نجا من الموت عام الكوليرا الذى حصد أقرانه، كما أنه لابد أن يولد بعد اشتياق وانتظار كبيرين له، فولد بعد خمس بنات، وهو ما يساوى حدثا جليلا فى عالم القرية. ولا تنسى الرواية أن تقدم لنا مراحل تكون وعيه فى اتصال وثيق مع رؤيته لمايحدث فى قريته فأهلته بذلك للقيام بدوره فى نقل رسائلها من وإلى المدينة. وبذلك يتأكد ما ذهبنا إليه من خاصية أسطورية تكتنف

هذا البطل، وهو ما يجعله مكملا لحلقة سابقيه.. ومثلهما - يدفع ثمن هذا الانتماء فيقبض عليه ويسجن، ولكنه - مختلفا عنهما - لا يموت بعد ذلك أنه ينتهي مغتربا وحيدا خسر قضيته وأنكره الجميع، ولكن هذا - على الرغم من كل شيء - لا يعني نهايته أو نهاية قضيته ، إنه يبقى على أمل في الانبعاث من جديد، يبقى مع نقيق الضفدع رمز الاستمرار والتواصل.

وهكذا يتحقق النموذج الذي افترضناه في المقدمة كمدخل لدراسة هذا العمل وتحليل عناصره : «الاستلاب / المقاومة»، قرية مستلبة مقهورة / تقاوم وتخطط لخلاصها على طريقتها (استلاب جديد / مقاومة جديدة). فتفضي كل مرحلة إلى مقاومة تتناسب معها، فكانت المقاومة الجماعية عندما كان العدو واضحا محددا لا لبس فيه، ثم ظهرت البطولة الفردية عندما التبست الأمور وفقدت إطلاقيتها القديمة فتاهت الخطى، تماما مثل «النجم الوحيد الذي يلمع في الليلة الظلماء وهذه البطولة الفردية لا يتم طرحها كبديل عن الجماعة ولا نائبة عنها، ولكنها تعبير عن جذوة المقاومة التي لا زالت متقدة بعد أن كانت لهيبا مستعرا تعبيرا عن جذر ممتد في عمق التربة حتى وإن اجتثت فروعه، أو كما قالت «بيوت الطين»: «إنه الطوفان.. يلقى

بالنفايات لكن تبقى الجذور» ص ٧٧، تلك التى تحمل معانى الثبات والمقاومة المستحيلة الاجتثاث: «يعود الكل إلى واحد يتوحد فى طمى الأرض فى الأشجار فى بيض الأطيار يمتد مع الترع والحقول، يعطى للنباتات طعم الكبرياء» ص ٨٢.

(٦)

وهكذا تطرح الرواية رؤيتها للعالم، رؤية رغم قتامها وسوداويتها ورغم ما تشى به من عمق المعاناة وقدمها إلا أنها لا تؤيد هذه المعاناة، ولا تجعلها قدرا لا يمكن الفكاك منه ومن ثم فهى لا تستسلم له، بل تقاتل من أجل الأفضل رغم تعدد مرات الإجهاض، ورغم عدم وضوح كنه هذا الأفضل على نحو محدد إلا أنه فى كل الأحوال يعنى – على الأقل – نفى ما هو قائم من عوامل القهر والاستلاب ، بل إن هذه المقاومة تبدو وكأنها هى القدر الذى لا يمكن الفكاك منه، فهو قائم وقار فى بنية وجود هذه المجموعة البشرية ممثلة بذلك «وعيهاالفعلى»، وفى حالات الانكسار تتراجع قليلا لتصبح «وعيها الممكن» هكذا فى تبادلية متجددة تجدد الحياة الطبيعية، «فالمقاومة هنا كشجرة «الكرنب» التى نضجت: «ولما يئست من إعلان نضجها انفجر من باطنها

شمراخ زهرى يخترق الأوراق والحجب ليعلن أن أوانا جديدا قد بدأ وأن عهداً قد ولى، وأننا نكون البذور الآن، فتتساقط الأوراق واحدة تلو الأخرى فاتحة مجالا للشمراخ الزهرى للثبات والتفرع». ص ٨٢، وهى كذلك كالضفدع الذى لا يكف عن النق ولا يكف عن التناسل. إنها إذن، رؤية متفائلة مؤمنة بالتحول والتجاوز، وهو ما لا يجعلها تتوقف باستغراق أمام قتامة المشهد الراهن، فيستلفت نظرها أكثر ذلك «النجم الوحيد الذى يلمع فى البعيد». وهى لذلك رؤية واقعية «تقوم على تعليل» العذاب الإنسانى وحصره فى عوامل «اجتماعية» محددة، هى فى النهاية - رغم كل تعقيداتها - «واقع» متحول أبدا ويمكن تغييره.

إلا أن هذه «الواقعية» ليست واقعية تقليدية، وإنما نستطيع أن نطلق عليها - بقدر من الثقة - «واقعية شعرية» تقوم على توظيف الأسطورة المحلية لا من حيث ارتكازها على عالم من الغيبيات والمطلقات المثالية، ولكن من حيث «أنسنتها» للموجودات والكائنات وكذلك استخدام ما استقر فى الوجدان الشعبى المصرى من معجزات وكرامات، فتقوم من خلال هذا التوظيف بطرح بعد مجازى رمزى أخاذ وهو ما يجعله أكثر إيحاء بالحالة الحدثية وأبلغ فى توصيل دلالاتها المعنوية فلا تتعامل الرواية

فقط مع ملمس «الواقع» البارد كالبيوت الطينية أو «أكوام السباخ» أو «مراحيض الجامع».. إلخ، أو الحقائق الاجتماعية والتاريخية التى تقرر مصائر البشر، وإنما تتجاوز ذلك لتطرح عالما طيفيا مشبعا بروح الأسطورة والشعر، مما أكسب الإصرار على المقاومة والتشبث حتى النهاية بالحلم بواقع أفضل بعدا يقينيا صرفا إلى جانب البعد العاطفى والإنسانى النافذ لقد تعمق ذلك بفضل الاستخدام البارع «للرمز» والاستنطاق غير المتعسف لمكونات المكان، وتوظيف أساطيره المحلية التى أضافت جوا من البكارة والعراقة وإمكانية التحقق حتى لو بدا مستحيلا.

ومن ثم فقد قدمت الرواية شخصية بطولية وإيجابية على نحو صميمى فهى، تقاتل وتثأر، يلتقى قدرها الخارجى - المتمثل فى التحديات الملقاة على عاتقها مع قدر داخلى يمثله تكوينها الإيجابى العنيد فأنتجت بذلك شخصية «شكسبيرية» حسب مصطلح ألمالش ميكلوش. Almais Miklos(٨) بكل ما تعنيه الكلمة فعلى الرغم من أن الواقع الخارجى يبدو صارم التوجهات والاشتراطات، ويعمل بطريقة «مؤسسية» تسير حسب قوانين بالغة التعقيد، بحث تبدو القدرة الفردية - مهما كان عنفوانها -

ضئيلة قزمة فى مواجهته - وهو الأمر الذى يبرز سمة عصر الدولة القومية البرجوازية، إلا أن الأبطال هنا لا زالوا يحتفظون بما يسميه لوكاتش بالاستقلالية الذاتية "Azemberi autonomja" فهم يبدون كعناصر غير قابلة للتدجين أو الإخضاع، كما أن تضحياتهم ومصائرهم تتحدد حسب اختيار كل منهم الكامل وليس حسب تدبير أو دفع قوى خارجية، فتقدم الشخصية على الفعل وهى تعرف تبعاته جيدا ومستعدة تماما لتقبلها (راجع طريقة موت «أحمد الجديد» و«الشيخ» وطريقة تقبل أحمد لمأساته) مثلها فى ذلك مثل «أنتيجونة» أو «هاملت» أو «الأم» لجوركى. وتلك سمة البطولة «مطلقة السراح» فى عصور ما قبل الرأسمالية حيث كانت علاقة الإنسان مباشرة مع العالم الطبيعى لا تحده قوانين مجتمعية على نحو محدد ويشترك فى هذه السمة «الأبطال الثوريون» الذين لازالوا يحتفظون بوجدان غير قابل للتطويع والاخضاع «فنرى على شاكلتهم كل أبطال المقاومة عند همنجواى وتشاينبك وسارتر وإيفو. أندريتش»[٩]. وعبد الرحمن الشرقاوى، يقوى من هذا لدى أبطال روايتنا تلك المساحة الأسطورية التى تغلف البناء الروائى العام، مما يذكر بأبطال الملاحم ذوى التكوين الجسدى والروحى الخاص. غير أن

الأبطال هنا ليسوا من طراز مختلف عن مماثليهم من البشر، الآخرين بل – على العكس – إنهم ينتمون بدرجة بالغة الحميمية إلى بيئتهم، وإلى المكان الذى أنتجهم، والذى يحمل كذلك البذور التى سوف تنتج غيرهم فى المستقبل (علينا ألا ننسى أن المكان نفسه، بكل مكوناته مقاوم، إلا أنهم – على الرغم من ذلك – ليسوا على شاكلة غيرهم من القادرين على التعايش مع مختلف الأوضاع مثل «أحوال العينين» على سبيل المثال. إن البطولة الفردية هنا تنتج – عن تركيبة معنوية وروحية خاصة، لكنها ليست غريبة عن البطولة الجماعية التى تمثل الأصل والجذر لكل ذلك، وهو ما يقوى الدلالة الأسطورية الشعبية باليقين والحتمية، فالشخصية البطولية لذلك ليست استثناء، كما أنها ليست حالة يومية. تقدم الرواية شخصية تمتلك عالمها الداخلي الخصب وسيرتها الحياتية الخاصة غير المتقولبة، على نفس القدر من الغنى والاتساق الذى تقدم به حياتها الخارجية وواقعها الاجتماعى العام، ومن محصلة جدل العام (الواقع الخارجى) والخاص (الواقع الداخلى) للشخصية أحلامها وطموحاتها وتكوينتها الروحية الشماء تنتج الشخصية البطولية الحية والمقنعة. ولذلك فإن سقوط الشخصية أو هزيمتها يأخذ طابعا

تراجيديا يحرك المشاعر ويحقق التعاطف. معها (الخوف والشفقة) فهى شخصية نبيلة بكل تأكيد ولكن سقوطها لا ينتج عن خطأ كامن فيها بل عن قدر خارجى ساحق غاشم ولا قبل لبطل فرد بمواجهته وحده، وهو ما يجعل فعل المقاومة الفردية مؤقتا وغير حاسم بنفس القدر الذى يجعله يومئ بقوة إلى فعل أقوى وأكثر جماعية سيتحقق فى المستقبل.

إن أزمة الأبطال تكمن فى المنطقة الواقعة بين تكوينهم الروحى الأبى وغير القابل للاستذلال وبين قوة غاشمة هائلة العنفوان فلا يستطيعون مواصلة المقاومة إلى نهايتها المنتصرة، فيسقطون صرعى طرحهم المشروع، ولكنه سقوط يحمل دلالات خاصة ووثيقة الصلة بالمكان الذى يرفع رأسه بكبرياء رغم كل شىء. إن أهم ما يلفت النظر هنا أن التجربة التى يمر بها الأبطال غالبا ما تكون تجربة مصيرية أو فارقة وتترك بصماتها حادة عليهم أو تنتهى بنهايتهم، فتشعر بوطأة الحدث وجلال المعاناة، التى تهز عالمهم المحيط من بشر وكائنات وجمادات مشكلين جميعا المكان، الذى يتمتع بشخصية اعتبارية تقف على قدم المساواة مع باقى الشخصيات فى غناها ورحابة عالمها.

ولذلك جاء الحدث مرتكزا على خطين رئيسيين متوازيين

ومتقاطعين فى أحيان كثيرة «الخط الأول هو سيرة البطل الرئيسى «أحمد» الذى تشهده منذ كان طفلا إلى عودته من السجن شابا يافعا أما الخط الآخر فهو سيرة القرية وبيوتها الطينية - التى تشكل مع باقى مكونات الحياة فيها عالما مجازيا مستقلا - حتى وإن كان محتويا لدور «أحمد» فيه - منذ كانت متماسكة مقاومة حتى انفراطها تحت وطأة ضربات «الخارج» الذى لا يرحم، إنه إذن - حدث «طولى» يبدأ من نقطة محددة يمتد عبر «الزمان» فى صيرورة صاخبة إلى وضعية أخرى جديدة تماما، فيحقق الامتداد «الزمانى» الذى يحدد عبر التجربة - بجانبيها المتوازيين المتقاطعين - اتساع وعمق التجربة وطابعها التاريخى، مما يدع الفرصة للربط بين الحدث المحلى (الخاص) وبين الأحداث التاريخية (العامة). كما يحقق إمكانية اختبار التكوين الروحى للشخصية واستاجباتها المختلفة فى ضوء التحولات المتلاحقة والمصيرية التى طرحها الواقع.

فى كل ذلك ساهمت اللغة بإيقاعاتها المتراوحة - حسب المضمون السردى - بين النثرية والشعرية ، بين الجملة التقريرية - من جانب والمحلقة عبر الصورة والمجاز - من جانب آخر - بنصيب وافر فى اكتمال الإحساس بسحر هذا الجو،

وعبقه الخاص (ولنا فيما سبق من استشهادات دليل على ذلك) وإن شاب هذه اللغة – على ندرة ذلك – نوع من قلق الصياغة، إضافة إلى بعض الأخطاء النحوية التى تزعج القارئ بين حين وآخر. وعلى الرغم من الإسراف السردى وعدم الإحكام فى بعض المشاهد (كما أشرنا)، إلا أن هذا لا يشكك فى أننا إزاء عمل يكاد يقف على قدم المساواة فى الأهمية إلى جانب الأعمال العظيمة التى أثرت حياتنا الأدبية والفكرية.

الهوامش

(*) صدرت عن سلسلة «الرواية العربية» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤.

١ - عن النص «الحداثي» ومفهوم «الحداثة» انظر فاضل تامر مدارات نقدية دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٦٨ وما بعدها.

٢ - انظر لوسيان جولدمان «المنهجية في علم الاجتماع الأدبي» ترجمة مصطفى المسنادي. دار الحداثة بيروت ١٩٨١ ص ٣٤.

٣ - ت. تودوروف، مقدمة إلى الأدب الفانتازي، نقلا عن د. أمينة رشيد، أدب ونقد يناير ١٩٩٢.

٤ - جورج لوكاتش معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١ ص ١٨.

٥ - جورج لوكاتش دراسات في الواقعية الاوروبية ، ترجمة أمير اسكندر الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٢ ص ٢١ ، ٢٢.

٦ - وردت في قصة «العجوز إيزرغيل» مكسيم جروكي، المؤلفات المختارة المجلد ٢ ترجمة سهيل أيوب، دار رادوجا، موسكو ١٩٨٨ ص ١٦٠.

٧ - انظر : د. محمد رجب النجار، حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨١.

٨ - الماشي ميكلوش، اتجاهات التطور الدرامي، دار الأكاديمية، بودابست، ١٩٦٩ ص ٣٥ (بالمجرية)

Almasi Miklos, a Drama Fejlodés Utjai, Akademiai Kiado, Budapest. 1969. 35.

٩ - انظر د. غالي شكري، أدب المقاومة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.

حلم الخلاص
مجموعة «من يوقد أعواد الثقاب» لوجيه عبد الهادى

معاناة الإنسان البسيط فى واقع جهم هى المساحة التى يطرح فيها الكاتب عالمه القصصى. عالم ملىء بالبؤساء والمسحوقين الذين وقعوا تحت سنابك التحولات الاجتماعية العاصفة، أو يعانون من وطأة الظروف الحياتية القاسية، التى تقوم على تراتب ظالم، معياره القوة الغاشمة والبطش المهين. غير أن قصص المجموعة تحمل فى مقابل ذلك وعياً ضمنياً بأن هذه الوضعية الشائنة للواقع ليست قانونا مطلقاً أو قدراً سرمديا يحكم حركته، إنما هى حلقة فى سلسلة من التحولات اللانهائية لذلك فإن إنسان المجموعة لا ينزوى مهزوما يجتر مأساته كما أنه لا يرتد إلى عالمه الداخلى خالقا تهويمات بديلة مثلما قد نجد لدى كتاب العبث أو أصحاب الاتجاه النفسى. إنه دائما يقاوم بإيجابية، ورغم أنه لا ينتصر فى كثير من الأحيان

إلا أنه يهجس دائما بحلم الخلاص الذى يضمن له القدرة على استمرار المحاولة. تلك الوضعية الظالمة التى تمثلها علاقة التاجر الكبير بصغار التجار فى السوق، حيث الجميع مجبرون على البيع بالجملة بالسعر الذى يرضاه هو، حتى إذا شذ أحدهم كان مصيره الضرب بقسوة على أيدى أتباعه. وقد كان هذا هو المصير المؤلم لأبو الفوارس، وهو اللقب الذى حصل عليه فارس (وهذا هو اسمه الحقيقى) بعد عملية بطولية فى عمق العدو أثناء معركة العبور.

ولعل هذا الماضى البطولى هو الذى جعله أقدر على كسر القاعدة المحكمة التى تمت صياغتها لصالح الأقوياء، كما أنه المسئول عن تصميمه على أن تكون تلك هى المحاولة الأولى وليست النهائية كما يوضح عنوان القصة، حيث تبرز رؤيا الخلاص بوضوح ناصع عندما تنتهى القصة بالعبارة التالية على لسان الجاويش: «لم أستطع أخذ أقوال المتهم.. فقد كان يهذى بكلام غريب، مثل العبور الأول.. الثانى.. الألف.. لن أكون وحدى». إن تكرار كلمة العبور هنا يوضح استمرار المعركة وعدم نهايتها بالانتصار على العدو الخارجى، فلا زال هناك عدو داخل لا يقل بشاعة عنه، وهو المعنى الذى يؤكده التنكيل الذى لاقاه

أبو الفوارس جراء محاولته المشروعة. ولعله لا تخفى الدلالة الرمزية التى يشعها اسم فارس أو أبو الفوارس من روح بطولية ذات علاقة وثيقة بالموروث الشعبى الذى يجسد حلم الخلاص على أيدى أبطال من هذا النوع. وإذا كان هذا المعنى هو ما يمثل الوعى القائم الذى بدأ به فارس محاولته فى الصدام مع الواقع الظالم، فإن التجربة التى خاضها قد حققت لديه وعيا ممكنا أرقى (بتعبير جولدمان) تمثل فى العبارة الأخيرة : «لن أكون وحدى وهو ما يبث رؤيا متفائلة مفعمة بالإصرار رغم الوضع الكابوسى الذى آل اليه».

يتألق هذا المعنى الأخير بشفافية وجمال أخاذ فى قصة «ياقوى» حيث تقوم بنية السرد على محورين الأول وصفى تفصيلى للمعاناة التى يلاقيها الرجل وزوجته فى عملية دفع العربة المحملة (هو يجرها من الأمام وهى تدفع من الخلف) على الأسفلت الذائب الملتهب بفعل شمس الظهيرة، أما الثانى فهو يقوم على عبارة واحدة جاء ت فى نهاية القصة : «وبدا لناظريه الماء يقابله فى بحر الطريق الساخن» ورغم أن هذا الماء إنما هو سراب يتهيأ كظاهرة طبيعية، ورغم أنه يمكن أن يكون ناتجا كذلك عن أثر نقطة العرق المالحة التى علقت بالرموش،

كماتوضح العبارة الأسبق، إلا أنها قامت بالدور التخيلى الذى يلهب عزيمة إنسان القصة، وبما يوحى بحاجته إلى وجوده والذى يكمل كذلك المعادلة البنيوية التى تقوم عليها قصص المجموعة : «هجاء الحاضر - رؤيا الخلاص. حيث يفضى الطرف الأول إلى الثانى بصورة طردية، فكلما أمعنت القصة فى إبراز قسوة الواقع وتشوهه برزت رؤيا الخلاص بصورة أكثر قوة. وهذا الاستخلاص هو ما يمكن أن يبرر العناوين المتسائلة بإلحاح دال لبعض قصص المجموعة مثل: «من يوقد أعواد الثقاب؟» «من يشخص الداء؟» «الكلاب متى تعود لدورها؟».

كما أنه يوضح الأهمية التعبيرية لعناوين أخرى تقوم على المقابلة الرمزية الدالة على طبيعة الواقع وكنه الخلاص معا، مثل: «الفأس الثعبان، المقلاع، يوم القذف بالحجارة، البداية.. لا .. إلخ.

غير أن هذا المنحى قد يفلت أحيانا من بين يدى الكاتب عندما يعمد إلى المبالغة التصويرية ذات الطابع الفانتازى، مما يجعله تشكيلا مفتعلا وغير مقنع من الناحية الفنية والموضوعية فى آن، مثلما نجد فى القصة التى أعطت المجموعة عنوانها: «ومن يوقد أعواد الثقاب؟» حيث تقوم على الملاحقة الممعنة التى

يقوم بها كائن غريب (يمكن اعتباره نموذجا على ما يقصده من هجاء الحاضر) يسير على يديه وأحيانا على رأسه بكرش ضخم غير متناسب مع حجمه.. إلخ ملاحقته للبطل الذى يشفق عليه فى البداية، غير أنه يكتشف أنه يسد عليه كل المنافذ ويستأثر دونه بشراء كل المعروض من مستلزمات ، والغريب أن هذا الكائن يستأثر كذلك بإعجاب الجمهور، ويتذكر البطل أخيرا ما فعله والده مع عفريت قابله فيوقد أعواد الثقاب ويقذفه بها الواحد تلو الآخر.. هكذا.. إن بروز المعنى الذى ترمز إليه القصة عن هذا الطريق السهل هو الذى يضعف نبل الدلالة ويدمغ العمل بالافتعال وعدم الصدق، لافتقاده لتجربة حقيقية تقوم على منطق داخلى متماسك.

ولكن إذا عرفنا أن هذه المجموعة هى الإنتاج الأول للكاتب لتفهمنا أنها لذلك تحمل كل إيجابيات وسلبيات العمل الأول، فنحصل من ناحية على جرأة الرؤية وبكارة التصوير، ومن ناحية أخرى على عدم طواعية الأدوات الفنية المستخدمة، مما يؤدى إلى قلق التركيب، وعدم إحكام البناء.

وطأة الواقع وكابوس الخيال
قراءة فى مجموعة «باب الريح» لنبيه الصعيدى

مأساوية الواقع وأزلية المعاناة هما جناحا النظرة التى يرى من خلالها نبيه الصعيدى عالمه. عالم وحشى قاهر للإنسان وطموحاته، يشبه كابوسا سوداويا، لا يملك إزاءه إلا الشرود الذاهل والمعاناة اللامبالية، ولا يملك إلا المراوحة فى عذاباته وعدم اليقين بشىء من مكوناته، إلى جانب محاولة رصد علاقاته العبثية النسبة، الخارجة عن أى منطق والنابية عن أى نظام، وهو إذ يرصد هذا العالم فهو ليس قابعا خارجه أو متجاوزا له، إنه أحد مفرداته وأحد ضحايا، إنه قار فيه متألم به وهذا هو سر الفجيعة التى يعيشها بطل نبيه الصعيدى، من هذا الصراع اليائس البائس مع العالم وهذه المعاناة الدائمة من جرائه، ولكنه - من خلال تجسيده لكل التفاصيل الداكنة لهذه الوضعية - يرمى إلى خلاص من نوع ما، وكأنه يقوم بعملية تحليل نفسى

معقدة لكوابيس بطله وعقده عبر سلسلة طويلة من الاعترافات الهذيانية.

ولعل عنوان المجموعة «باب الريح» يشى بشىء من هذا، فهو - على غير المعتاد - ليس عنوانا لإحدى قصص المجموعة، ولم يرد ذكره فى أى منها، مما يعنى أنه يقصد به أكثر من مجرد التسمية. وهذا العنوان - كما هو واضح - يحمل تضمينا للمثل الدارج. «الباب اللى يجيلك منه الريح سده واستريح» ولكن نبيه لا يهتم بأن يوصد الباب، إنه يهتم بالدرجة الأولى بوصف ما تجلبه هذه الريح لبطله وما تفعله به من أفاعيل وهذا يعنى - إن صحت ملاحظتنا - أن محاولة فاشلة غير ممتعة قد تمت لممارسة العزلة، ولكنه إذ يفتح بابه للريح - الواقع - المجتمع، فإنه يسلم نفسه لمعاناة من نوع آخر. ويطرح الكاتب فى مزاوجته بين الريح والواقع رؤيته الخاصة لهذا الواقع : فهو عاصف، مدمر لفقرائه وضعفائه، تمثل الفوضى والعشوائية مبدأه وغايته ومنطقه.

فى قصة «كيلانى - حى البهجة» تبدو كلمة» «البهجة» مشبعة بدلالات ساخرة عميقة الغور، فالبؤس هنا الصفة الأكثر مثولا : البطل يبحث عن عمل بلا جدوى - الحوارى ضيقة، باعة الملابس

المستعملة – المرأة تلتصق بالحلق الجاف – الغرفة القذرة – الأظافر الطويلة – حشرات الملابس الصغيرة التى تهتدى إلى الرأس أيضا – السكن فى المقابر.. الخ. هذه هى مفردات عالم القصة وعناصره، وهذا الواقع البائس لا يراعى منفردا فى مخيلة إنسان القصة وإنما يتجاور ساكنا مع تصورات كابوسية مليئة بالرعب والبشاعة مثل : «قبو مهجور ينبت من داخله أشخاص مختلفون، سائل لزج يعلو سطحه بدرجة بطيئة، يصبح أقل قواما، كان باستطاعته أن يسند قدميه على موجة المد الصغيرة، لون أحمر يتسرب فى شكل عامود هائل من الدخان، على مشهد من المد وتعاقبه، رائحة الجزور العفنة، الأسماك الميتة موجات ضاربة تضرب الصخور، قوارب النزهة الصغيرة تهتز برتابة، الواجهات ذات النوافذ السبع وشجرة التوت (كما أستطيع أن أجزم) وطائر الكناريا، يمكن تمييزها جميعاً. ص٧.

وأهم مايلفت النظر هنا هو حركية هذه الصورة فى مواجهة سكونية «المكان» الواقعى، وهذه الحركية صاخبة حينا ورتيبة حينا آخر، كل ذلك إلى جانب «ما يمكن تمييزه من جمادات، كما يلفت النظر لا معقولية العلاقات بين عناصرها مثل : «كان باستطاعته أن يسند قدميه على موجة المد الصغيرة»، مما يشى

للوهلة الأولى - أنه تصور مضطرب لا معقول لمشهد السكن فى المقابر، وذلك ما تدل عليه عبارة «قبو مهجور ينبت من داخله».. وهو ما يتسق مع الجزء الذى سبق من القصة إلا أننا فى النهاية نكتشف أن هذا الوصف إنما هو لصورة اصطحبها معه البطل إلى مسكنه الجديد بالمقابر وذلك عندما يقول بعد ذلك مباشرة : «قام هلال بتثبيت إطار الصورة مد جزعه الساكن باحتراس». مما يعنى أن هذا لم يكن خيالا مضطربا محموما للبطل، إنما هو رؤيته للعالم، هذا التصور يصطحبه معه أينما ذهب. وهو إذ يوحد بين هذا التصور السريالى والعالم (أى الواقع)، فإنه لا يمكن إغفال مسئولية الواقع عن إفراز هذا التصور، فالمشهد «الواقعى» للسكن فى المقابر لا يقل وحشية عن هذه الرؤية الكابوسية التى تحتويها الصورة، إن ما تحتويه الصورة (الرؤية) هو - فيما يبدو - مشهد بحرى قد داهمه الفناء، وإذا كانت العلاقة بين الكائنات البحرية هى فى العادة علاقة عدوانية، فإن هذا الفناء قرين طبيعى لطبيعة هذه العلاقة، وهو ما يمكن أن يفضى إلى وجهة نظر تبرر هذا الخراب الذى تمثله بيئة بطل القصة، وهو ما يضع يدنا على حجم المأساة التى يحياها هذا البطل، ومن ثم إلى تفهم أن تضطرب العلاقات

فى عقله، فيصبح اللامعقول هو منطق الأشياء، ويصبح اللامنطق هو المعقول ذاته :

«مجرى صغير من البول والطين المتكاثف يصعد إلى أعلى. ارتدى هلال ملابسه الجديدة، حدق باسترخاء فيما حوله»، فالاشمئزاز الذى تثيره العبارة لا يقل فى دلالته عن لا معقولية الحركة الصاعدة إلى أعلى لمجرى سائل، كما لا يقل دلالة عن لامبالاة «هلال» بكل هذا ، وقد أخذ فى التحديق باسترخاء فيما حوله. إن هذه العلاقات الغريبة لا يمكن تصنيفها فى إطار المنطق المعروف، وإنما فى إطار المنطق الذى يفرضه الجو النفسى والشعورى والعقلى الخاص الذى تطرحه القصة باتساق، إنه كما يبدو لا يمكن أن يمليه إلا حياة الهوام التى يحياها بطل نبيه الصعيدى الذى قرر بلا مبالاته أن يعيش هذا الكابوس بعد أن يفتح الباب «للريح».

وفى قصة «درجة الحرارة» تتواصل لعبة المزاوجة بين الواقع البائس وبين ترجمته السريالية على صعيد الخيال، ففى الوقت الذى يتحدث فيه (طواف) مع زوجته عن إعلان عن غرف النوم المريحة وفائدة النوم العميق، يتقاطر العمال من بناية الحاسب الآلى حيث انهار البناء أو قصعة المونة فوق رأس أحد العمال،

وبعد أن نكتشف أن (طواف) لا يعرف القراءة أو الكتابة، مما يعنى أن الأمر بكامله هو مجرد أمنية أو حلم لا أكثر، تعرف أن هذا الانهيار قد أصاب أخا زوجته وبما أنه يعمل هو الآخر فى هذا المشروع فإن هذا الانهيار يصبح فى الحقيقة انهيارا لحلمه هو وتجسيدا لمأساته هو، تلك مأساة من يساهم فى بناء منشآت التقدم والرفاهية بينما يقبع محروما من مجرد مكان مريح للنوم، أو معرفة للقراءة والكتابة. يجسد الكاتب هذه المزاوجة بين الانهيارين ببراعة فى عبارته: «صدى هائل يندس فى «السندرة» بشكل لا يفهمه طواف، انهارت أوانى الطعام، غلالة كثيفة من الذباب ترتج قيد السطح الأملس اللزج» ص ١٠. ثم يردف بعد ذلك مباشرة قنبلته الموحية : «المسألة برمتها أنه لا يعرف القراءة». ولا ينسى الكاتب التأكيد على أن «طواف» لا يختلف كثيراً عن «هلال» الذى سبق ذكره، فهو (طواف) لا يمتلك إزاء كل هذا إلا أن يحصى بلاط الغرفة وقد تمدد «لينتزع الشعر النابت فى مقدمة رأسه».

إزاء هذه الوضعية المليئة بالإحباط والانكسار تختلط الرؤى وتتداخل الأشياء، وتصبح التصورات واقعا، بينما الواقع قد تبدد، فأصبح ركاما غير محدد الملامح، وهذا ما نراه فى قصة

«أكثر احتمالات موت عامل (البريس)» حيث نلمح تصاعداً في النزعة الكابوسية السيريالية لدى أبطال نبيه الصعيدي. فهذا العامل الذي يقف أمام لوحة التحكم والذي يبلل قدميه بشكل مستمر ويدخن في دورة المياه على عجل، قد أنهكته هذا السخرة اللانهائية، فأصبح يزاوج بين قيامه بهذه الوظائف وبين سلواه الوحيدة – طيف وجه فتاة في الثامنة عشرة . فأصبح هذا الطيف – يقتسم مشاهد حياته الواعية وقد انتابته حالة نفسية خاصة : «أنا.. اسمي... انتظري.. هل تقيمين في الشارع المقابل: أنا .. طفرت عيون الماء في جمجمته، تعلق بأحجار الشارع عند القاع، الموج الدافق من أعلى، وقد ارتسمت في صفحة العشب الملوية» صفحة ١٤. وبديهي أنه عندما يأتي طيفها مرة أخرى أن تحدث حادثة سيارة من نوع ما، وهو ما يعقبه إحساس بأنه مطارد بواسطة أشخاص معدومي الهوية، ثم استعادة لحادثة التصادم ، أو لحادثة أخرى.. الخ. ورغم كثافة التعبير واختلاط الأحداث وتضاربها أحيانا، إلا أننا نستطيع أن نكتشف الإرهاق المهلك الذي انتاب العامل والذي ربما جعله يهذي ويتنبأ، فتتم انتقالات غير مرتبة بين واقعه وخياله المجهد الذي يقتسمه أو يلعب الدور الرئيسي فيه وجه

الفتاة، وربمابسببها أيضا تحدث له هذه الحوادث والمطاردات. ولعل عنوان القصة «أكثر احتمالات موت عامل (البريس)» يعبر بشكل معين عن عدم اليقين هذا حول حقيقة ما حدث، ولكن الثابت أن عامل البريس قد تحطم حلمه كما هو محطم فى واقعه، وأنه على هذا النحو قد مات فعلا وإن لم يكن ذلك قد تم من الناحية المادية، وربما كان التأكيد الدائم بتكرار عبارات أن درجة الحرارة ٤٥٠ وأن الضغط مائة درجة للايحاء بحالة البطل نفسه، ومن ثم فهو يعانى بشكل لا يمكن إغفاله. ثم تأتى بعد ذلك هذه النهاية الدالة:

«شق العتمة المسدلة، كان نهارا باهتا» وهذه الحيادية لا تختلف كثيرا عن نهايات أغلب قصص المجموعة، لكن المثير فيها هو أنها توحى بأن ما حدث أمر ليس على هذا القدر من الخطورة، ومن ثم فهو قابل للتكرار.

وقريب من الهذيان والاختلاط بين عناصر الأشياء ونسبيتها، الناتج عن تعاسة الواقع، حيث يلعب الخيال اللعبة الأكثر حسما عند كاتبنا - ما نراه فى قصة «ملاحظات حول حياة محمد الكيال»، حين يستبدل الاخوان الكيال أحدهما الآخر فوق نفس بروز الجدار دون أن يلفت ذلك نظر السيدة.. الخ. أيضا التماثل

الذى نراه فى قصة «أسفل المدن» بين (أبو العلا الطيب) عامل البناء وبين (عطية) عامل اليومية وبين (عطا الله) العرضحالجى، إنهم جميعا وجوه تجسد مأساة الواقع الجهمة، شخوص تآكلت عبر الزمن البليد البطىء، والواقع الرخو الذى ينضح بؤسا وهوانا.

إن الرؤية التى تطرحها قصص نبيه الصعيدى هى رؤية شخوص مغتربة غير قادرة على التوافق مع واقعها والانتماء إليه، إلى جانب عدم قدرتها على تغييره أو الوقوف فى طليعته، فتتشيأ ويصبح واقعها هلاميا، وحينئذ ينفتح الباب أمام الخيال والأوهام الكابوسية. والأزمة فى قصص هذه المجموعة هى العلاقة بين وحشية الواقع وبين القدرة الروحية والعصبية النفسية للإنسان على الاحتمال. ورغم أن الكاتب لا يطرح أفقا للتغيير، إلا أن قصصه - حتى فى نهاياتها اللامبالية - تطرح شكلا احتجاجيا ضمنيا على نحو معين، وذلك من خلال إبراز هذا الكم من التعاسة والجهامة.

ومن الطبيعى أن تفرز مثل هذه الرؤية أدوات فنية غير تقليدية كما أنه من الطبيعى أن يأخذ السائل شكل الإناء.

إن أحداث القصة فى هذه المجموعة لا تنشأ بالضرورة عن

موقف معين مفهوم، كما لا تكتمل بالضرورة إلى نقطة معينة، إنها لقطة خاصة جدا (بمعنى أنها ليست نموذجية) لكائن بشرى فى حالة معاناة من نوع ما. والحدث – على المستوى الواقعى – لا يتم بمفرده، وإنما يتداخل متشظيا مع استطردات تتم على مستوى الخيال. إلا أن المستويين يتساندان ويدعم أحدهما الآخر على صعيد إبراز الحالة النفسية والشعورية التى تحاول تأكيدها القصة. فهو – من ناحية – حدث مبتور غير متنام، ومن ناحية أخرى – متداخل مع تفاصيل مادية قد تبدو غير هامة، إلى جانب تداعيات خيالية لتيار الوعى المتدفق دون ضوابط منطقية صارمة، وهو مايذكرنا بكتابات جويس وغادة السمان يقول فى قصة «أكثر مخلوقات الفراش»:

«السيدة الريفية تتعثر على أول السلم الآلى. الكلب ذو العينين الكسيرتين كان لا يزال ملقى بإهمال لصق الرصيف لليوم الثالث، أشعر برائحته من النافذة تيار من الماء العفن الأسود يغمر أطرافه الخلفية، لو أن عينى التقتا بعينيه. الحقائب ملقاة بإهمال. أكياس الورق الفارغة . الملابس المتسخة» ص٥٩.

إن العناصر التى تكون هذه الصورة هى تفاصيل لا تمليها الضرورة، إنما هى تنويعات لتأكيد جو معين. وحينما يأخذ

الكاتب فى قص حكاية يوسف والمرأة الريفية فقد لا نفهم أن لقاء جسديا تم بينهما، وإنما أهم ما نفهمه هو أنه على الرغم من أن كل شيء - مفهوم أو غير مفهوم - قد انتهى فى حين «كان يوسف يلوك طعام الصباح وهو يحدق هناك». فالحدث هنا لم يحدث نقطة فارقة بين ماقبله وما بعده، وإنما يتجاور إلى جانب مفردات لانهائية فى تأكيد استمرارية غير منقطعة لحياة كائن نبيه الصعيدى الذى يحيا رغم كل ما يمكن إحصاؤه من منغصات أو «مخلوقات تملأ الفراش». إلا أنه ينبغى الإشارة إلى أن بعض قصصه قد جاءت على نحو أكثر ألفة ووضوحا مثل قصة «الذى يجمع العلب الفارغة».

ونحن لا نستطيع أن نعتبر أن قصص نبيه الصعيدى تحتوى على عقدة من نوع معين، فالتتابع الزمنى للحدث لا يربط بينه معنى السببية - بالمنطق المعروف - فى أغلب الأحوال كما أوضحت قبل قليل. كما أن الصراع وإن كان متضمنا على نحو أو آخر فى طيات قصصه، حيث يدور بين الانسان ووضعيته التعيسة، إلا أن هذا الحكم هو مجرد استخلاص، وليس تعبيرا عن عناصر صراعية محددة الملامح والحدود، إن الصراع - بهذه الصفة - غالبا ما يدور بمعناه الواسع لا المحدد، فى هذا

الإطار، النفسى المحتج الملتاع لدى البطل. وربما نستطيع أن نستثنى من ذلك بعض القصص مثل قصة «حديث عن تل القابل» التى يبدو عنصر الصراع فيها أكثر وضوحا، وإن كانت الاستطرادات التخيلية والارتدادات النفسية والتفاصيل تكاد تستأثر بالقدر الأكبر من الأهمية.

وبطل قصص نبيه الصعيدى فى هذه المجموعة غالبا ما ينتمى إلى الطبقات والفئات الكادحة الفقيرة والشعبية، وهو بطل لا يحمل وجهة نظر محددة فى الحياة، كما أننا لا نعرف من ملامحه الخارجية إلا النذر اليسير، أما عن حياته الروحية فإن أغلب القصص تكاد تكون مونولوجا داخليا، فساحة الخيال والهموم النفسية التى تفرزها استطرادات البناء تكاد تكون هى العنصر الأكثر إلحاحا فى المجموعة. لذلك فإن الشخصيات غالبا ما تبدو غائمة الملامح منطوية، تكاد القصة تشى بأن الحدث إنما يدور فى داخلها وليس خارجها، ولعل هذا الفهم يبرر الاختصارات الصياغية والسرد المبتسر الذى يسوقه الكاتب، مثل أن يقول فى قصة «الشريحة». «تتلخص الحكاية... شكرا فأنا لا أدخن.. لم أكن قد عرفتهم حتى هذا الوقت بصورة كافية. ولكن أليس هذا محتمل الحدوث بين حين وآخر..» ص

٢٢. فهذا الحديث الذى يدور على لسان بطل القصة لا يعنى إلا أن هذا البطل غير معنى بدرجة كافية بأن يواصل قص حكايته، إنه يلخصها إلى الحد الذى تبدو فيه منظومة شفرية لا يملك مفتاحها إلا هو، ولذلك فهو بطل مغلق يعانى حالته الخاصة دون حاجة إلى إشراك الآخرين . وفى اللحظة التى يحتك فيها بالعالم الخارجى تبدأ معاناته القاتلة، ولأنه لا يمتلك القدرة على مواصلة الصراع، فإنه غالبا ما يرتد إلى ذاته مرة أخرى ليغور فى أعماق عالمه الآخر الزاخر بشتى ألوان التهويمات. وربما كان النموذج الأبرز لذلك بطل قصة «حديث عن تل القابل»، حيث نستطيع أن نفهم أن البطل الذى يركب دابته ويذهب إلى بيت أقاربه للمطالبة بميراث أمه الضئيل الذى اغتصبوه، يواجه بالإهمال وربما التهديد بالقتل، وحينئذ يغوص داخل نفسه لتتم مطاردة كابوسية تتهدل فيها أمعاؤه.. وما أشبه، حينئذ يقفل راجعا حيث يواصل نفس التصورات، إلى أن نجده فى النهاية وقد «أخذ يدخن بين مستويات الكثرة وطيور المنازل المجاورة وهى تنقر الأرض» ص ٨٠.

وطواف بطل «تل القابل» (كثيرا ما نقابل اسم طواف فى المجموعة) الريفى الأمى يشترك مع بطل «الشريحة» - الذى

يبدو أنه مثقف ويستمع إلى موسيقى هايدن - فى أنهما مع الباقين يخرجون فى نهاية الحدث وقد اعتراهم هدوء لا مبال ينم عن الاقرار أو التوقع المسبق للنتيجة، أو الضجر من الموضوع برمته، (وقد أوردت بعض النهايات فى سياق ما سبق يمكن استخدامها للتدليل على ذلك دون حاجة للتكرار).

إنه بطل مهزوم مغترب يعانى الوحدة والضجر، ليس لأى شىء سوى لأن القبح والبشاعة يحاصرانه من كل الجوانب، ولأنه بطل غير إيجابى فإنه لا يمتلك إلا أن يلقى بالأمر من وراء ظهره خالصا إلى تأمله الساذج الذى يشى بتشوهه وتشيؤه، بما يذكرنا بأبطال موجة كتاب العبث والوجوديين مثل كامو وجويس وكافكا والكتاب النفسيين. ونذكر بشكل خاص بطل رواية «الغريب» لكامو وأبطال «المسخ» و«مستعمرة العقاب» لكافكا.

إن هذه الطريقة فى بناء الحدث والشخصية، تتكامل مع الاهتمام الخاص الذى يوليه نبيه الصعيدى «للمكان» وتكويناته وعناصره ومحتوياته، وغالبا ما يكون هذا المكان سطح إحدى العمارات القديمة أو إحدى المدن الريفية ذات الأزقة المتربة.. الخ، فيعكس فقر المكان أو جهامته ظلالا ذات أهمية كبيرة فى

إكمال اللوحة التى تتفرد بها المجموعة.

تنتمى هذه المجموعة إلى ذلك التيار العريض الذى يمكن أن يجمع السرياليين والوجوديين وكتاب الرواية الجديدة، إلا أنه من الجدير بالتأكيد أن هذه المجموعة لم تتناس بيئتها المحلية، وأن أبطالها - وإن كانوا يحملون خصوصية تميزهم عن البشر العاديين - ينتمون إلى هذا المجتمع وطبقاته وفئاته ومشاكله وتراثه القيمى والأخلاقى (فى الأعم الأغلب وباستثناءات قليلة).

وبعد .. فنبيه الصعيدى قد لا يبدو كاتبا جماهيريا بمجموعته تلك لما سبق ذكره من خصوصية فى المضمون والشكل واللغة (تستحق اللغة اهتماما أكبر من مجرد الذكر هنا، ولكن لضيق المجال)، وصعوبة فى إدراك مرامى الكاتب نظرا للتركيبية الشديدة لبنائه القصص. ولكن لابد أن نقر بأننا أمام كاتب متميز متفرد، يستحق أن يقرأ بعناية لاكتشاف مفردات عالمه المثير والغنى والدال - رغم ضبابيته بصورة أكثر نفاذا .

أدب المقاومة - أدب الحرب
دراسة فى روايات محمد الراوى وسناء فرج

أرى أنه من الأفضل إطلاق مصطلح «أدب الحرب» على هذه الأعمال بدلاً من مصطلح «أدب المقاومة» لأن فعل المقاومة ليس قائما بالمعنى الذى يمكن أن يمثل بنية مركزية يقوم عليها الكيان الروائى، بقدر ما هو قائم كعرض لمعاناة الإنسان فى حالة الحرب . أما العنصر الأكثر بروزا، فهو الحرب كحالة واقعية وكجو Milliue يكتنف الأعمال الروائية ويخلق معاناة أبطالها ويصوغ مصائرهم.

اللهم إلا إذا كانت المقاومة هنا تؤخذ بمعنى «الصراع» الذى يقوم عليه مجمل الأدب الإنسانى، كما يقول د. غالى شكرى. فالأدب عنده هو فى حد ذاته «نشاط إنسانى يقاوم عوامل الضعف والخور التى قد تلم بالنفس البشرية فى لحظات الانكسار. فليس هناك عمل أدبى جاد فى تاريخ الإنسان القديم والحديث يمكن أن يخلو من هذه السمة البارزة وهى «المقاومة»، لأن هذا العمل يفقد عنصراً خطيراً من مكونات وجوده، إذا خلا

– من أحد وجوهه – من فكرة الصراع بين الإنسان والكون»[1]
وعلى هذا فإن غالى شكرى يدخل «أسطورة سيزيف» الاغريقية، كنموذج لمجمل الأدب الإغريقى القديم، فى نطاق أدب المقاومة، جنبا إلى جنب مع رواية «العجوز والبحر» لإرنست همنجواى، كنموذج للأدب الحديث. على الرغم من أن كليهما لم يحتو على كلمة واحدة عن الحرب. والفارق الوحيد بينهما، فى رأيه، أن همنجواى (ومن ثم الأدب الحديث) لا يجعل من الصراع الإنسانى قدراً غيبيا أو عقابا من الآلهة، وإنما يراه جزءاً لا يتجزأ من طبيعة العلاقة الدينامية بين الإنسان والكون[2].

إذا كان الأمر كذلك فإننى أتساءل عن جدوى تخصيص نوع من الأدب تحت عنوان «أدب المقاومة» إن القضية فى رأيى ينبغى أن يتم تناولها على أساس مرتكزها الحدثى المباشر. فإذا كان الحدث يقوم على بنية المقاومة كفعل إنسانى يحمل ملامحه السياسة والوطنية المباشرة فإنه من الممكن حينئذ إطلاق تسمية «أدب المقاومة» عليه، ومن ثم نستطيع أن ندرج أعمالاً مثل رواية «الوضع الإنسانى» لأندريه مالرو «وأفول القمر» لجون شتاينبك «ومصير إنسان» لميخائيل شولوخوف، «وصمت البحر» لفيركور، و«جسر على نهر درينا» لإيفوأندرتش، «وستة أيام» لحليم بركات و«قصة حب» ليوسف إدريس ، وفى «بيتنا رجل» لإحسان عبد القدوس.. إلخ، ندرجهم فى نطاق هذا النوع من الأدب.

وإذا كانت كل هذه الأعمال تتخذ من الحرب موضوعاً وخلفية وعامل تحريك لنوازع أفرادها وعنصراً يصوغ مصائر أبطالها، فإن هناك هذه الأعمال التى اتخذت من الحرب موضوعاً لها دون أن يكون من الصائب إدراجها تحت هذه التسمية، فالحرب عندها مجرد موضوع، بينما المقاومة، كتيمة (وهى بالتأكيد مرتبطة بالحرب)، غير موجودة، مثل رواية «لمن يقرع الجرس» (لمن تدق الأجراس) و«وداعاً أيها السلاح» لهمنجواى و«الدون الهادى» لشولوخوف و«دكتور جيفاجو» «لبوريس باستيرناك» «ورجال فى الشمس» لغسان كنفانى.

فما الفارق بين كلا النوعين؟ خاصة، أنهما ينتميان معاً إلى موضوع الحرب كأرضية حدثية. الفارق فى رأيى يكمن فى منطقة علاقة الإنسان بهذه الحرب من حيث كونه فاعلا أو مفعولاً به. فإذا كان فاعلاً. أى مكافحاً ومناضلاً على نحو إيجابى فى مواجهة غاز معين، فإن الأدب الذى يصور ذلك يمكن أن يطلق عليه أدب مقاومة، أما إذا كان مفعولاً به، بمعنى أن علاقته بالحرب سلبية، وقد وقع ضحية لها وتقرر مصيره بواسطتها، فإننا لا نستطيع أن نقول إن الأدب الذى يصور ذلك «أدب مقاومة» بل الأصوب أن نطلق عليه «أدب الحرب». وعامة فإننى أرى أنه من الأفضل استخدام مصطلح «أدب الحرب» فى كل الأحوال، لأنه أعم وأشمل وأكثر تحديداً، ويمكنه أن يحتوى

كثيراً من التحولات والتجاورات الانسانية والحدثية من مقاومة ومعاناة على حد سواء.

وعلى الرغم من أن هذه التسمية الأخيرة ذات طابع مضمونى واضح. بمعنى أنها ترتكز على تحديد (موضوع) المعالجة الأدبية دون (تقنياتها) إلا أن قيمة وفعالية المصطلح، من الناحية المجردة، تكمن فى رأيى فى قدرته على أن يكون عامل تحديد وتصنيف جامع، بغية الوصول إلى العناصر المشتركة للنموذج أو الشكل الأدبى المحدد، وإمكانية المقارنة بينه وباقى النماذج أو الطرائق الإبداعية الأخرى، وهو ما يتيح قدرة أكبر على الدرس والوعى الأدبيين على نحو أكثر علمية وأكثر دقة.

ولست أشك فى أن أدب الحرب يحمل من السمات الأسلوبية والتشكيلية والدلالات المعنوية والفلسفية ما يمكن أن يجعله يمثل منحى أدبيا (وليس نوعاً) على قدر من الاستقلال والتميز والتحدد.

وأول هذه السمات، كما أتصورها : - رصد حقيقة الذات الإنسانية فى وضعها العارى غير القابل للتزييف أو التقنع، عند مواجهتها للحظة خطر فارقة ومصيرية مثل وضع الحرب وهو ما يتيح للأديب إمكانية أن يضع يده على التحولات والتبدلات الدرامية لشخصياته أثناء الحدث وبين أتونه، وأن يرصد التباين الشديد بين هذه الشخصيات وبعضها البعض، كنماذج بالغة

الخصوصية، فى ضوء الحدث العام.

أما ثانى هذه السمات : فهو تأمل معنى الوجود الإنسانى، وكيف يتحدد مصير الإنسان، خاصة أن الحرب تمثل عنصراً فاعلاً بالغ التأثير يقبع خارج الذات الإنسانية ويؤثر فيها على نحو مصيرى. فهى (أى الحرب)، من هذه الزاوية، تحيل إلى مفهوم القدر أو القوى الميتافيزيقية عند الكلاسيكيين. وفى ضوء استجابة الإنسان لتحدياتها تتحدد وتتعدل ، بل تتحول رؤيته الفلسفية وموقفه الوجودى من العالم.

أما ثالث هذه السمات : فهو إبراز الروح الوطنية والانسانية، بغية الوصول إلى عناصر التحريك المعنوى (وهى عناصر بالغة الأهمية فى تشكيل السلوك الإنسانى أثناء الحرب).

وأخيرا فإنه يقوم على تسجيل لحظة تاريخية ساهمت بعنف فى إعادة تشكيل معانى الحياة والوطن والإنسان.

وليس من شك فى أن هذه السمات تقوم على جوهر بنائى محدد الملامح يرتكز على ثنائية الخير والشر، المعتدى والمعتدى عليه، الصواب والخطأ، الولاء والخيانة الخ. إن هذه الثنائيات الواضحة الناصعة، وهذا التحدد العميق للمعسكرات والقوى هو ما يمكن أن يوجد عناصر تشابه بين الرواية التى تعالج تيمة أدب الحرب وبين الملحمة[٣]. خاصة وأن كليهما يتيح الفرصة، أو هو يقوم تحديداً، على إبراز عناصر البطولة والمعاناة الإنسانية

معاً. وهو مايعمل من زاوية أخرى على بروز الروح الإنشادية التعبوية والتأملية فى نفس الوقت. وربما لذلك كان الشعر هو لغة الملحمة، وكان النثر الأقرب إلى الشعر هو لغة رواية الحرب، كما سيتضح.

ولعل ذلك هو ما جعل الضمير المستخدم فى الأعمال التى نتناولها الآن بالتحليل (ماعدا رواية «معسكر ٧» لمحمد عطا) هو الضمير الأول (أنا). وهو الضمير الذى ينتج، على نحو أفضل الانتقال من رصد الحدث الخارجى إلى الأثر النفسى أو الشعورى وتحولات الذات الباطنية للشخصية الساردة[٤] حيث تحتل الذات الساردة مركز التبئير focalisation الرئيسى. وهو ما ينقلها، حسب كاتة همبرجر، من مجال القص إلى مجال الشعر[٥].

وسوف أحاول فى السطور التالية مناقشة روايتى محمد الراوى «الرجل والموت» «وعبر الليل نحو النهار»، ورواية سناء فرج «صباح فى المخيم»، متعرضاً لرواية محمد عطا «معسكر ٧» ورواية على المنجى «السيف والتابوت» فى ضوء السمات السابق ذكرها. محاولاً رصد أثر الحرب على الإنسان ورؤيته لعالم، وكذلك رصد الرؤية السردية وأثرها فى توجيه الخطاب الروائى وجهته الفنية الدالة.

(١)

تمثل الحرب كحدث خارجى منعطفاً رئيسياً وفارقاً جوهرياً فى حياة بطلة رواية «صباح فى المخيم» لسناء فرج. فهى التى نقلتها من منطقة الحياة العادية الطبيعية إلى منطقة التشرد الممتزج بالمهانة، المتمثلة أساسا فى تعرضها للاغتصاب، وهو ما تترتب عليه وضعية الأزمة التى تكتنفها بالكامل. ومنذ البداية نلاحظ أن الرواية تتحرك فى إطار الذاكرة، وهو الإطار الذى يفضى فى مرحلة لاحقة إلى الارتباط بالزمن الواقعى الحاضر، بعد أن يكون قد أنجز مهمته فى الربط بين ما كان وما أصبح. حيث يقوم التذكر، كتقنية سردية، بإتاحة الفرصة للولوج إلى العالم الداخلى، الذى هو بدوره متماس مع العالم الخارجى، بل وناتج عنه، ومن ثم، يكون الالتحام معه فى نهاية الرواية أمرا قد تحقق بقدر كبير من الاتساق. تبدأ الرواية بعبارة : «انفتح أمامها باب الذكريات، حاولت أن تغلقه لكنها لم تستطع، تراجعت بجسدها داخل فراغ خيمتها الضيق». (صفحة ٧). حيث تفتح أمامنا هذه العبارة بدورها باباً على البناء الفنى الذى اختارته الكاتبة. حيث يقوم هذا البناء على مستويات ثلاثة متناقضة ينفى أحدها الآخر ويقوم على أنقاضه: المستوى الأول هو حياة الرخاء والدعة فى السويس، فى مرحلة ما قبل العدوان. أما المستوى الثانى، فهو مرحلة العدوان والتهجير والشتات،

وأثناءه يتم الاغتصاب ومن ثم الإحساس المهيمن بالذل. ثم يأتى المستوى الثالث وهو العودة حيث يتم الخلاص من كل المهانة السابقة. وبين هذه المستويات يوجد ذلك الجدار المستحيل الذى ما كان لها أن تتصور إمكانية تحطيمه والولوج منه إلا فى عالم الذاكرة فحسب. وهو ما يؤدى فى المنتهى إلى أن تصبح عودتها إلى السويس ومعها حشود التحرير أمراً فى حكم المعجزة، خاصة: أنه قد تم بغير اتفاق بين «صباح» وهذه الحشود. وهو الأمر الذى يوحى بأن (صباح) هنا ليست مجرد كيان إنسانى عادى، رغم اكتمال مقوماتها كشخصية روائية نموذجية تمتلك ملامحها الفسيولوجية الخارجية المحددة وعالمها الداخلى الخاص، ووسطها المجتمعى الذى تتحرك فى إطاره. إن (صباح) هنا، كما يوحى اسمها، هى الأمل الذى حاول البعض (العدو الخارجى) قتله وتشريده مرة، وحاول البعض الآخر (قوى الاستغلال والقمع الداخلية) إذلاله وإهانته مرة أخرى.

ومن هنا نجد أنفسنا أمام رواية على قدر من الغنى الدلالى، الذى تتعدد مستويات دلالته إلى حد بعيد. إن العبارة التى بدأت بها الرواية، والتى ذكرتها قبل قليل «انفتح أمامها باب الذكريات» لتقول لنا بوضوح إن العمل ينطلق من حالة واقعية معاشة قوامها التشرد والذل الذى تمثله وضعية المخيم المقفر الذى يحاول أهله رغم كل شىء صنع البهجة والحياة فيه. ينطلق

من هذه الحالة إلى محاولة تأمل واستعادة ما حدث، عن طريق الذاكرة وهى حيلة فنية أتاحت الإطلال على بانوراما دورة حياة كاملة عبر المستويات الثلاثة التى ذكرتها. غير أنها كذلك أتاحت الإطلال على العالم الداخلى الغنى الذى أنتجته تلك الوضعية الاستثنائية. وهو ما أنتج، بدوره تلك البنية اللغوية التى تقوم على المونولوج الأقرب إلى لغة الشعر، المحملة بالمجاز وروح الإنشاد، وبالدفقات الشعرية القوية والنزوع نحو التأمل وصياغة الحدث الواقعى فى إطار الأثر النفسى، العاطفى الناتج عنه. كأن تقول : «آه يا أبى الذى هجرنى طويلا، كيف استحضرك الآن ؟ كيف تطلب منى أن أذكرك؟ أذكرك باسم (بابا) فكم أوحشنى هذا النداء، أعرف نطقه وارتباطه بى، ولغته، ولكن الآن كثيرا ما يفلت منى كما يفلت رباط حذائك من ثقبه فيتدلى ويتذبذب بينما أنت تتنقل بقدميك» ص ١٩.

إن هذا المونولوج ليعكس بوضوح الإطار الذى يدور فيه الحدث. فالقضية هنا لم تعد الحرب، كحدث واقعى مباشر، بل أصبحت نواتج هذا الحدث وتداعياته النفسية والشعورية. يساعد فى ذلك أنه يرتكز على أساس حدثى بالغ القوة والمصيرية، ألا وهو فقد الأب، ثم يتدعم بعد ذلك بفقد البكارة ثم فقد الأرض والحياة فى المخيم. وهو ما يتيح المجال بقوة لظهور هذه التدفقات العاطفية وهذه الروح الغنائية الأسيانة.

إن قولها : «آه يا أبى الذى هجرنى طويلاً» المفارق للحالة الواقعية، من حيث إنه يسند الفاعلية للأب، رغم كونه مفعولا به، فهو قد قتل أو استشهد أثناء القصف، ليوحى من الوجهة الدلالية، بإحساسها المفعم باليتم والإحساس بالفقد، فهى المفعول به الحقيقى وهى الذى يعانى من جراء كل ذلك. فالأب قد ذهب واستراح، ولم يبق لها إلا أن تذكره. حتى هذا التذكر أصبح صعباً من طول الشقاء والاغراق فى المعاناة التى سببها الفقد، وهو ما يجعل اسم بابا يفلت من ذاكرتها بسهولة، لا تقل فى سهولتها عن انفلات رباط حذائه من ثقبه. وإن كنت أجد فى هذا التشبيه قدرا من عدم الاحكام الذى قد يضر بالمرمى المعنوى الذى حاولت أن تبثه. فرغم أن يشى بمعاناة هذا الوالد كعامل كادح، لا يهتم بتأنقه، إلا أنه قد أساء (أى التشبيه) إلى هذا المعنى الجليل بارتباطه بمشبه به ليس على نفس القدر من الجلال.

أتاحت كذلك هذه الروح الغنائية القائمة على التذكر والمونولوج استخدام تقنية تيار الوعى، الذى يقوم على تدفق المعانى بارتباطها اللفظى المباشر، وهو ما يسمى بالتداعى الحر، غير أن هذه التقنية رغم أنها نجحت إلى حد بعيد فى نقل الحدث إلى منطقة الشعور والعاطفة والاعتمالات النفسية، إلا أنها تعد منزلقا حقيقياً، عندما لا يتم التعامل معها بوعى

وإحكام. فيؤدى الاسترسال والاستسلام لغوايتها، إلى نوع من الثرثرة غير الدالة. فى هذه العبارة الأخيرة تحديدا يجرها ذكر الحذاء إلى ذكر الأقدام التى تضيع فى الطرقات «ومسح الحذاء» فى أجولة الدقيق الفارغة، وعندما يخلعه ويضعه فى المكان المعتاد، «فى الحجرة المغلقة النافذة تحت سرير الاعمدة النحاسية». ومع ذكر السرير تبدأ مرحلة أخرى من التداعى فيتم ذكر وضع الجماع مع الأم فوق هذا السرير.. الخ (ص ١٩). ونلاحظ أن هذا المقطع التذكرى قد بدأ باستغراب نطق لفظ (بابا) بعد أن بعدت بينهم شقة الفراق. هكذا أفضت العبارة إلى سياحة تراكمية، غير موظفة سببها عدم التحكم فى تقنية التداعى.

إن السرد بضمير المتكلم هنا لا يتم على أساس (أنا) الشاهد الذى يرصد ما يحدث دون مشاركة منه، بل يتم حسب (الأنا) المشارك، أو أنا البطل إذا استخدمنا تعبير نورمان فريد مان[٦]. فالسارد هنا حاضر كشخصية أساسية فى العمل، بل هو البطل الذى يحكى حكايته، وهو الأمر الذى يجعلنا كقراء لا ندرك المتن الحكائى إلا من خلال إدراك السرد، وهو الأمر الذى يحاصر الرؤية السردية بوعى السارد المحدد بالسمات العقلية والفكرية والسمات الخاصة بتجربة الشخصية الساردة.

وهذا الأمر يحيل بصورة مباشرة إلى أن يصبح نمط الرؤية

السردية (كما سنجد أيضا فى روايتى محمد الراوى) المستخدم هنا، وهو ما يسميه تودوروف «بالرؤية المرافقة» Vision-avec وهى رؤية سردية كثيرة الاستخدام، خصوصاً فى الموجة الجديدة للكتابة الروائية، حيث يتم عرض العالم التخيلى من منظور ذاتى لشخصية روائية بعينها، دون أن يكون لهذا العالم التخيلى وجود موضوعى محايد خارج وعيها، وهو الأمر الذى تسميه الناقدة البلجيكية فرانسوازفان Francoise van بالواقعية الفينومينولوجية أو الظاهرة. realisme phenoménologique(٧) .

حيث إنه على الرغم من تطابق شخصية السارد مع الشخصية الروائية إلا أن ذلك لا يؤثر على العمل الروائى بتحويله إلى سيرة ذاتية، لأن ذلك متوقف أساساً على نوعية التعاقد المبرم بين الكاتبة والقارئ، أهو تعاقد سيرو ذاتى أم روائى حسبما يشير لذلك فيليب لوجون ph. lejeune. ولا علاقة لهذا المستوى إطلاقاً بنوعية الضمير المستخدم فى السرد، وهكذا يمكن أن يتحول الحكى بعد ذلك إلى ضمير الغائب دون أن يفقد القارئ الانطباع السابق المتعلق بكون الراوى شخصية مشاركة فى الرواية. ويمثل تودوروف لهذه الرواية بالمعادلة: «سارد – شخصية»(٨). كدليل على التساوى الحاصل فيها من حيث المعرفة بين السارد والشخصية على عكس «الرؤية من الخلف» vision par derriere المستخدمة فى الروايات الكلاسيكية كما لدى بلزاك أو فلوبير.

وهى كذلك غير الرؤية من الخارج vision du dehors ، وفيها يكون السارد أقل معرفة من أى شخصية وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك إلى ما هو بعد كالحديث عن وعى الشخصيات مثلاً.

(٢)

على منحى مغاير نسبيا لذلك جاءت روايتا محمد الراوى : «عبر الليل نحو النهار» و«الرجل والموت»، حيث سيطرة تيمة يغلب عليها التأمل الوجودى فى قضايا الموت والإنسان فى ضوء «الحرب» كعامل أساسى يدير من حوله وبواسطته حركة شخصياته، ولعل هذا يبدو بوضوح أنصع فى رواية «الرجل والموت»، حيث تصبح علاقة الإنسان بالموت حميمة إلى الحد الذى يصبح تلقيه أمراً طبيعياً ويومياً مما يؤدى الى أن يألفه وربما يصبح هو الحقيقة الوحيدة الماثلة، حيث ينقطع الخيط الفاصل بين المعقول واللامعقول، بين العقل والجنون، حتى أنه فى نهاية الرواية يجعل بطله يتعامل مع إحدى الجثث باعتبارها كيانا يمكن ترويضه وتعليمه: «ها أنت تحاولين افعلى مثلى إنى الآن أرفع ذراعى إلى أعلى، صارت الآن فى وضع أفقى، ليس تماما، ولكنها فى وضع أفقى، قليل من القوة يا جثة. هاهى ترتفع، رائع رائع إبقيها هكذا تبدو ذراعك وكأنك تلوحين

لشخص ما، أم هى تحية من أجلى..» الخ ص ٦٢.

إن هذا منحى فى تناول قضية الحرب يحمل إدانة حقيقية لها كفعل غير إنسانى، قادر على تشويه البشر وقهر أرواحهم مما يحيل من بقى على قيد الحياة منهم إلى أحياء أموات، إنها عنده نوع من قتل معنى الحياة فى نفوسهم. حتى أنه فى نهاية رواية «عبر الليل نحو النهار» يتحول كل شىء إلى طلقات مدافع وانفجارات ويصبح الالتقاء مع إنسان، أى انسان هو الهدف والغاية، بعد أن سيطر الموت، والانفجارات وطلقات المدافع على كل شىء فى رواية عبر الليل نحو النهار نلمس فى العنوان تناصاً واضحاً مع مسرحية يوجين أونيل «رحلة النهار الطويلة خلال الليل» (كتبت عام ١٩٤٠)[٩]. وتشابهاً واضحاً بين مضمون كلا العملين، من حيث إن مسرحية أونيل تقوم على حكاية البطل الذى ينبش فى ماضيه متعرضا لعلاقته بأقرب الناس إليه، أبيه وأمه وأخوته، وكذلك فإن رواية «عبر الليل نحو النهار» تعالج نفس الموضوع تقريباً من حيث الوجه الاعترافى الذى يمارسه البطل المحكى عنه فى مذكراته. رغم هذا التشابه الواضح بين كل من العملين فإننا نلاحظ فى رواية محمد الراوى تعاملاً بالغ الخصوصية والحيوية مع تيمة الإنسان والحرب.

يقوم بناء الرواية على بعدين أساسين: الأول هو الحاضر المعاش فى الزمن الروائى، والثانى هو التسجيلى المدون فى

مذكرات الشاب القتيل. وعبر تعشيق هذين المستويين وتقاطعهما على طريقة الكولاج نتصور فى البداية أن الأمر يدور حول قيام أحد الأشخاص بالبحث والتقصى لآثار صديقه القتيل، عن طريق استدلاله بمذكراته التى تركها والتى دون فيها يومياته مع الحرب وعلاقته الغرامية بعاملة الفندق بالمدينة. بيد أننا فى النهاية نلاحظ تطابقاً واضحا بين الحدث الواقعى وقطعة المذكرات التى يتم الاسترشاد بها، حتى أنه يمكن القول بأن الشخصين واحد فى النهاية، خاصة أنه لا توجد أسماء على الاطلاق فى الرواية. وبذلك يحق لنا أن نعتبر الشخوص التى تتحرك ليست شخوصاً معينة من لحم ودم، وإنما هى نماذج كلية تدل على مجمل النوع الإنسانى فى انعكاسات الحرب عليه واستجاباته لها. ومن هنا يمكن أن يتحقق هذا التطابق بين الشخصين : المحكى عنه، والذى يحكى الحدث ويقوم بالبحث عن الأول. يتبدى ذلك بوضوح فى نهاية الرواية حيث يدل عليه هذا الجزء الأخير الذى سأنقله رغم طوله:

«سمعت وقع أقدام على السلالم الخشبية، كان الوقع خفيفاً بطيئاً. انتظرت حتى سمعت دقا هينا على الباب. فتحت. رأيتها تقف أمامى بجسدها النحيل وصدرها الممتلئ دامعة العينين، تحمل فى يدها حقيبة ملابس، أفسحت لها، دخلت، أغلقت الباب».

هذا هو الجزء الواقعى الحى فى الرواية، أما الجزء الآخر المجتزأ من المذكرات، ويميزه الكاتب بوضعه بين قوسين، والذى يلى الجزء السابق مباشرة ويمثل نهاية الرواية، فهو كما يلى :

«هذه الأصوات، تلك الصوات: إنك لا تخترعها. أنت تسمعها. لا تستطيع إلا أن تسمعها . إنها ليست أوهاماً. إنها أوهام. إذن لماذا تسمعها بأذنيك؟ ولماذا تترقبها إذا غابت عنك؟ لا تهتم. لا تركز سمعك لالتقاط الأصوات إنها تصدر من النوافذ المخلوعة والأبواب المكسورة والجدران المحطمة، إن الهواء يعبث بتلك الأشياء فتصدر الأصوات، حتى الأحجار التى تسمعها تتدحرج فوق الطريق أو ساقطة من فوق هى... أتسمع وقع أقدام. لا إنه دق على الباب. قم. إن الباب يهتز. أنك إذا فتحت هذه المرة فسوف تجدها سوف تجد أى إنسان.. أى إنسان» ص ٨٠.

إن التوازى القائم هنا بين عناصر المشهدين يقول إننا أمام مشهد واحد يدور على مستويين ومن زاويتى رؤية مختلفتين غير أنه مشهد واعد من حيث اتفاق عناصر الرؤيتين ودلالتهما الكلية. فوقع الأقدام يتوازى مع الأصوات التى تصبح بعد قليل وقع أقدام فى الجزء المذكور من المذكرات، كما أن الفتاة التى تحضر فعلياً فى المشهد الأول يتمنى صاحب المذكرات أن تحضر فى المشهد الثانى، بل إنه يتمنى أن يجد أى إنسان، تماما كصاحب المشهد الأول أو الراوى. ومن ثم يتحد

الشخصان، فيصبح الأول الذى يبحث عن الثانى كأنما يبحث عن نفسه فى الحقيقة. ومن هنا نصل إلى نفس النتيجة التى وصلنا إليها فى رواية «الرجل والموت» حيث يتلاشى الخيط الواصل بين الواقع ، والفانتازيا، بين العقل والجنون. حيث يكتنف الجميع جو الحرب العبثى الذى تتعامل قذائفه بصورة عشوائية تبدو من فرط مأساويتها هازلة ومازحة. فتتبدل معانى الأشياء ودلالاتها بأخريات مغايرات تماماً.

إننا فى عملى محمد الراوى نلاحظ تعقيداً بنائيا كبيرا وتناولا عميقا لقضية الإنسان والحرب بعيدا عن المشاهد التسجيلية التى يمكن أن نجدها بكثرة فى رواية «صباح فى المخيم» لسناء فرج أو النزعة الأخلاقية الوعظية أو التهكمية الكوميدية التى يمكن أن نلاحظها فى رواية معكسر ٧ لمحمد عطا، أو الفانتازيا الطفولية كما فى رواية «السيف والتابوت» لعلى المنجى. بل نلاحظ نزوعاً نحو محاولة فلسفة هذه العلاقة وتجذيرها وطرحها من زاوية وجودية ملؤها التساؤل حول معنى الوجود ومعنى الإنسان ومعنى الحياة والموت.

إن الموت عند محمد الرواى يختلط بالحياة حتى لكأنه خلال الحرب يصبح الحياة ذاتها. يساعد على ذلك أنه يستخدم ضمير المتكلم، شأنه شأن سناء فرج، بيد أن هذا الضمير عنده لا يحيل إلى نزعة اعترافية غنائية مونولوجية كما نرى فى رواية



«صباح فى المخيم» ولكنه يحيل إلى منحى تأملى قد لا يصرح به مباشرة، أى أنه لا يتساءل نصياً عن معنى الحياة والموت، لكنه يطرح ذلك من خلال حدث على قدر من التعقيد والتداخل عن طريق السارد الحاضر كشخصية مشاركة فى العمل. غير أن السارد هنا لا يحكى حكايته حسب نموذج جيرار جينيت الذى جاءت على أساسه رواية سناء فرج، ولكن يمكن القول إنه «الأنا الشاهد» و«الأنا البطل» حيث يجتمع هنا العنصران المنفصلان حسبما جاءا فى نموذج نورمان فريدمان، الذى قسم السرد بضمير المتكلم إلى عنصرين :

١ - أنا الشاهد .

٢ - أنا البطل أو الشخصية الرئيسية.

إنه هنا الاثنان معا فى تركيبة فريدة وجديدة حقاً.

غير أننا لازلنا فى إطار الرؤية المرافقة: التى جاءت على أساسها رواية سناء فرج كرؤية سردية، حيث يمكن لضمير المتكلم أن يتحول ليصبح ضمير الغائب بسهولة، بل إننا فى رواية «عبر الليل نحو النهار» قد لاحظنا أنه يتكلم عن الآخر بضمير الغائب بينما هو فى الحقيقة يتكلم عن نفسه.

إلا أن الروايتين تتفقان فى أنهما يقومان على ما يسميه جيرار جينت بالتبئير الداخلى الثابت recitafocalisation interne fixe[١٠]، الذى يعرض كل شىء من خلال وعى شخصية واحدة،

مما يؤدى حتما إلى تضييق مجال الرؤية، وحصرها فى شخصية بعينها، لدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة ما دامت لا تدرك إلا من خلال عيون الشخصية التى يقع عليها التبئير. وهذا النوع يختلف عن «التبئير الداخلى المتنوع»، الذى يمكن أن نجده فى رواية «مدام بوفارى» لفلوبير وفى أعمال نجيب محفوظ (عدا ميرامار) ، التى تنتمى لنوع آخر من التبئير يسمى «بالتبئير الداخلى المتعدد».

غير أننى فى النهاية لابد أن أسجل أننى قد قابلت أعمالاً روائية على قدر عال من الصدق والروعة، سواء تلك التى ناقشتها أو التى لم أستطع لضيق الوقت أن أعطيها حقها، خاصة الرواية الجميلة لعلى المنجى «السيف والتابوت».

الهوامش

١ - د. غالى شكرى، أدب المقاومة، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠، ص ٧.

٢ - نفسه، ص ٦.

٣ - جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، بغداد، ١٩٨٦، ط، ص ٣٧٣.

٤ - د. بوطيب عبد العالى، مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ٤، ١٩٩٣، ص ٣٩.

٥ - انظر : رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت، ١٩٨٧، ص ٣٧٧.

٦ - انظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص ٢٩٦ وما بعدها.

٧ - بوطيب عبد العالى، المرجع السابق، ص ٤١.

٨ - نفسه، ص ٤١.

٩ - يوجين أونيل، رحلة النهار الطويلة خلال الليل (مسرحية)، ترجمة عامر الزهير، وزارة الاعلام، الكويت، مايو ١٩٨٧.

١٠ - سعيد يقطين، مرجع سابق، ص ١٢٩.

المحتويات

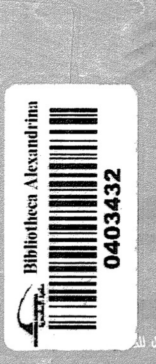
صدر فى السلسلة

١٨-قضايا المسرح المصرى المعاصر .... د. أحمد سخسوخ
١٩-رؤية فرنسية للأدب العربى .... د. أحمد درويش
٢٠- الأدب والجنون .... د. شاكر عبدالحميد
٢١- المرئى واللا مرئى .... د. رمضان بسطاويسى
٢٢- المعنى المراوغ .... د. رشيد العنانى
٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية .... د. صلاح فضل
٢٤- كلاسيكيات السينما .... على أبو شادى
٢٥- من الصمت إلى التمرد .... إدوار الخراط
٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداثة ....أحمد حسان
٢٧- مراجعات فى القصة والرواية .... عبد الرحمن أبو عوف
٢٨- الخطاب المسرحى .... أحمد عبد الرازق أبو العلا
٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة .... محمود عبدالوهاب
٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٣١- تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب
٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية ....د. ابراهيم حمادة
٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم .... مجموعة من الكتاب
٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية .... مجدى أحمد توفيق
٣٥- أغنية للاكتمال .... دراسات فى أدب الفيوم
٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية .... د. صلاح فضل
٣٧ - أفق النص الروائى .... عبد العزيز موافى
٣٨ - القصة تطوراً وتمرداً .... يوسف الشارونى
٣٩ - الحقول الخضراء .... محمد محمود عبد الرازق
٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ .... على أبو شادى

٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى
٨٩ - بلاغة الكذب .... د. محمد بدوى
٩٠ - التراث والقراءة .... ابن الوليد يحيى
٩١ - مسيرة الرواية فى مصر .... د. حامد أبو أحمد
٩٢ - النص المشكل .... د. محمد عبد المطلب
٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم.. د. محمد حسن عبد الله
٩٤- دراسات عربية فى الأدب والفكر ...... د. محمد على الكردى
٩٥- مدرسة البعث .... عبد العزيز الدسوقى
٩٦- تحولات النظرة وبلاغة الانفصال.......... عبد العزيز موافى
٩٧- شعر الحداثة فى مصر .... إدوارد الخراط
٩٨- سايكولوجية الشعر .... نازك الملائكة
٩٩- رواية التحولات الاجتماعية .... أمجد ريان
١٠٠- آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة .... د. مراد مبروك
١٠١- تأويل العابر........................... البهاء حسين
١٠٢- الفلسطينيون والأدب المقارن............ عز الدين المناصرة
١٠٣- أنساق القيم............................. طلعت رضوان
١٠٤- الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر......... د. السيدة جابر خلاف
١٠٥- التجريب فى القصة .... هيثم الحاج على
١٠٦- لغة الشعر الحديث .... د. مصطفى رجب
١٠٧- الوعى الحضارى وأساطير التصور .... ناجى رشوان
١٠٨- كبرياء الرواية .... محمود حنفى كساب
١٠٩- الرواية والمدينة .... د. حسين حمودة
١١٠- الحضور والحضور المضاد.................. عبد الناصر هلال

رقم الإيداع : ٢٠٠٢/١٦١٢٠

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موراقيتلى سابقاً)



الأمل للـ

الثمن

جنيهان ونصف